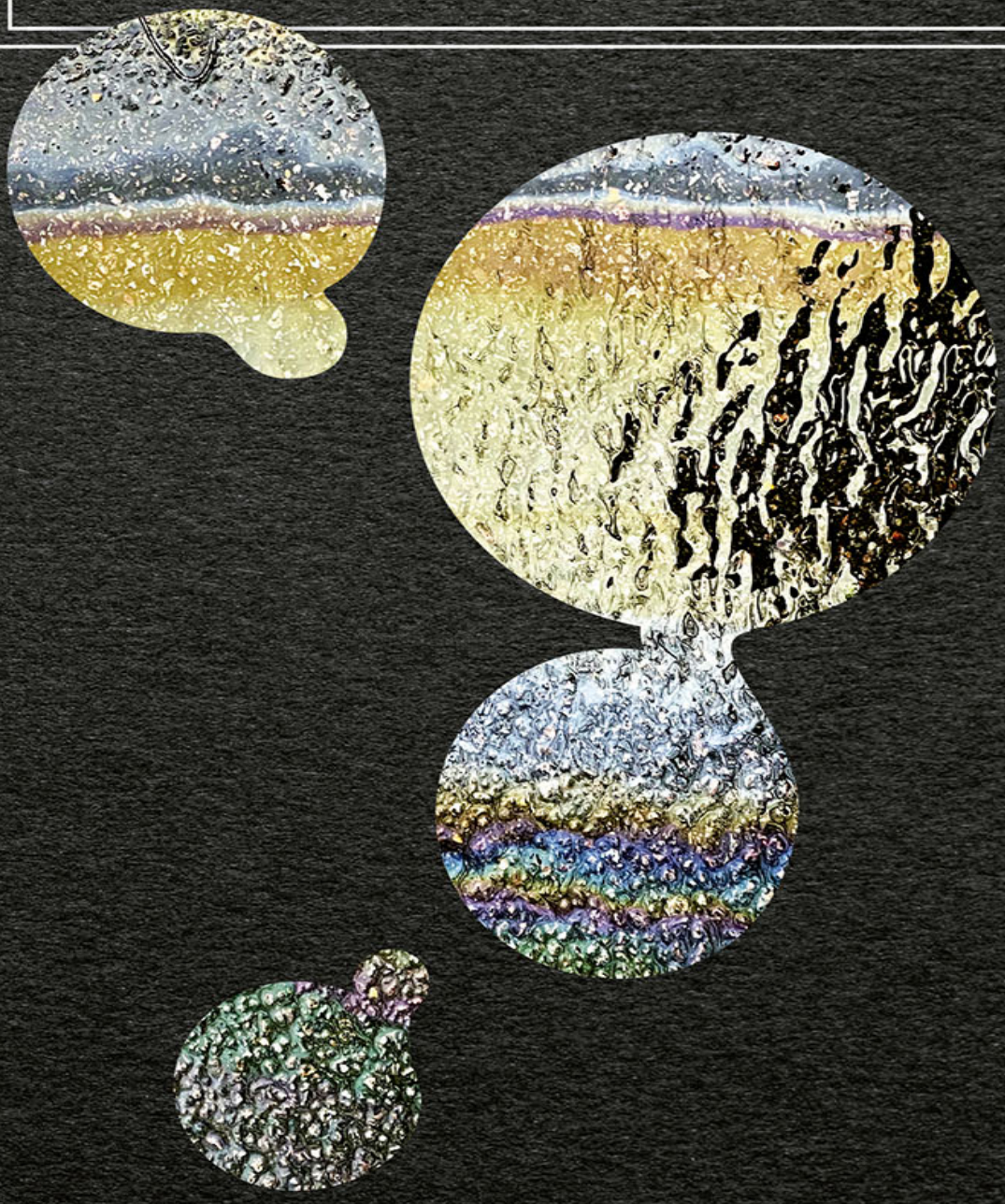
René Girard

Mentira romántica y verdad novelesca



ANAGRAMA
Colección Compactos

Índice

Portada
1. El deseo «triangular»
2. Los hombres serán unos dioses los unos para los otros
3. Las metamorfosis del deseo
4. El amo y el esclavo
5. El rojo y el negro
6. Problemas de técnica en Stendhal, Cervantes y Flaubert
7. La ascesis del héroe
8. Masoquismo y sadismo
9. Los mundos proustianos
10. Problemas de técnica en Proust y en Dostoievski
11. El apocalipsis dostoievskiano
12. Conclusión
Notas
Créditos

A mis padres

El hombre posee un Dios o un ídolo.

MAX SCHELER

1. EL DESEO «TRIANGULAR»

> Quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien *fue uno*: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo [...]. Digo [...] que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe, y esta mesma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio en persona de Eneas el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolo ni descubriéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes. Desta mesma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. Siendo, pues, esto ansí, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería.

Don Quijote ha renunciado, en favor de Amadís, a la prerrogativa fundamental del individuo: ya no elige los objetos de su deseo; es Amadís quien debe elegir por él. El discípulo se precipita hacia los objetos que le designa, o parece designarle, el modelo de toda caballería. Denominaremos a este modelo el *mediador* del deseo. La existencia caballeresca es la *imitación* de Amadís en el sentido en que la existencia del cristiano es la imitación de Jesucristo.

En la mayoría de las obras de ficción los personajes desean con mayor simplicidad que don Quijote. No existe mediador, solo existe el sujeto y el objeto. Cuando la «naturaleza» del objeto apasionante no basta para explicar el deseo, nos volvemos hacia el sujeto apasionado. Hacemos su «psicología» o invocamos su «libertad». Pero el deseo siempre es espontáneo. Siempre podemos representarlo por una simple línea recta que une el sujeto y el objeto.

En el deseo de don Quijote, la línea recta está presente, pero no es lo esencial. Por encima de esta línea, existe el mediador que ilumina a la vez el sujeto y el objeto. La metáfora espacial que expresa esta triple relación

es, evidentemente, el triángulo. El objeto cambia con cada aventura pero el triángulo permanece. La bacía de barbero o las marionetas de maese Pedro sustituyen a los molinos de viento; Amadís, en cambio, sigue siempre presente.

En la novela de Cervantes, don Quijote es la víctima ejemplar del deseo triangular, pero está lejos de ser la única. A su alrededor, el más afectado es el escudero Sancho Panza. Algunos deseos de Sancho no son fruto de una imitación; los que despierta, por ejemplo, la visión de un pedazo de queso o de una bota de vino. Pero Sancho tiene más ambiciones que la de llenar el estómago. Desde que frecuenta a don Quijote sueña con una «ínsula» de la que será gobernador, quiere un título de duquesa para su hija. Esos deseos no han llegado espontáneamente al hombre sencillo que es Sancho. Es don Quijote quien se los ha sugerido.

Esta vez la sugerencia es oral, y ya no literaria. Pero la diferencia no importa gran cosa. Estos nuevos deseos forman un nuevo triángulo cuyos vértices ocupan la ínsula fabulosa, don Quijote y Sancho. Don Quijote es el mediador de Sancho. Los efectos del deseo triangular son los mismos en los dos personajes. Tan pronto como se deja sentir la influencia del mediador, se ha perdido el sentimiento de lo real, y el juicio queda paralizado.

Por ser más profunda y más constante esta influencia del mediador en el caso de don Quijote que en el de Sancho, los lectores románticos apenas han visto en la novela otra cosa que la oposición entre don Quijote, el *idealista*, y Sancho, el *realista*. Esta oposición es real pero secundaria; no debe llevarnos a olvidar las analogías entre ambos personajes. La pasión caballeresca define un deseo *según el Otro* que se opone al deseo *según Uno Mismo* que la mayoría de nosotros nos enorgullecemos de disfrutar. Don Quijote y Sancho sacan del *Otro* sus deseos, en un movimiento tan fundamental y tan original que lo confunden perfectamente con la voluntad de ser *Uno Mismo*.

Se objetará que Amadís es un personaje fabuloso. Sin duda, pero la fábula no tiene a don Quijote por autor. El mediador es imaginario; la mediación no lo es. Detrás de los deseos del héroe, existe la sugerencia de un tercero, el inventor de Amadís, el autor de las novelas de caballerías. La obra de Cervantes es una extensa meditación sobre la influencia nefasta que pueden ejercer entre sí las mentes más sanas. Si exceptuamos su caballería, don Quijote razona sobre todo con mucho sentido común. Sus escritores

favoritos tampoco son unos locos: no se toman su ficción en serio. La ilusión es el fruto de un extraño matrimonio entre dos conciencias lúcidas. La literatura caballeresca, cada vez más extendida a partir de la invención de la imprenta, multiplica de manera prodigiosa las posibilidades de semejantes uniones.

En las novelas de Flaubert volvemos a encontrar el deseo según el *Otro* y la función «seminal» de la literatura. Emma Bovary desea a través de las heroínas románticas con las que se ha atiborrado la imaginación. Las mediocres obras que ha devorado durante su adolescencia han destruido en ella toda espontaneidad. Debemos pedir a Jules de Gaultier la definición de este *bovarismo* que descubre en casi todos los personajes de Flaubert: «Una misma ignorancia, una misma inconsistencia, una misma falta de reacción individual parecen destinarlos a obedecer la sugestión del medio exterior a falta de una autosugestión surgida de dentro». Gaultier sigue diciendo, en su famoso ensayo, que, para alcanzar su fin que es el de «concebirse de manera distinta a cómo son», los héroes flaubertianos se proponen un «modelo» e «imitan del personaje que han decidido ser todo lo que es posible imitar, todo lo externo, toda la apariencia, el gesto, la entonación, la indumentaria».

Los aspectos externos de la imitación son los más sorprendentes, pero recordemos sobre todo que los personajes de Cervantes y de Flaubert imitan, o creen imitar, los *deseos* de los modelos que libremente se han otorgado. Un tercer novelista, Stendhal, insiste, igualmente, en el papel de la sugestión y de la imitación en la personalidad de sus personajes. Mathilde de la Mole toma sus modelos en la historia de su familia. Julien Sorel imita a Napoleón. El *Memorial de Santa Elena* y los *Bulletins de la Grande Armée* sustituían las novelas de caballerías y las extravagancias románticas. El príncipe de Parma imita a Luis XIV. El joven obispo de Agde se adiestra en dar la bendición delante de un espejo; imita a los viejos prelados, a quienes teme no parecerse bastante.

En este caso, la historia es una forma de literatura; sugiere a todos estos personajes stendhalianos sentimientos, y, sobre todo, deseos que no experimentarían de manera espontánea. En el momento de entrar al servicio de los Rênal, Julien copia de las *Confesiones* de Rousseau el deseo de

comer en la mesa de los amos en lugar de la de los criados. Stendhal designa con el nombre de *vanidad* todas estas formas de «copia», «de imitación». El vanidoso no puede extraer sus deseos de su propio fondo; los pide a otro. Así pues, el vanidoso es hermano de don Quijote y de Emma Bovary. Y reencontramos en Stendhal el deseo triangular.

En las primeras páginas de *Rojo y negro*, nos paseamos por Verrières en compañía del alcalde del pueblo y de su mujer. Rênal pasa, majestuoso pero atormentado, entre sus muros de *contención*. Desea que Julien Sorel sea el preceptor de sus dos hijos. Pero no es por apego hacia estos, ni por amor al saber. Su deseo no es espontáneo. La conversación entre los dos esposos no tarda en revelarnos su mecanismo:

–Valenod no tiene preceptor para sus hijos.
–Bien pudiera quitarnos este.

Valenod es el hombre más rico e influyente de Verrières, después del propio monsieur de Rênal. El alcalde de Verrières lleva siempre delante de sí la imagen de su rival, en el curso de sus negociaciones con el padre Sorel. Le hace a este último unas propuestas muy favorables pero el astuto campesino inventa una respuesta genial: «Nos trae más cuenta en otra parte». Esta vez monsieur de Rênal queda completamente convencido de que Valenod desea contratar a Julien y su propio deseo se reduplica. El precio cada vez más elevado que el comprador está dispuesto a pagar se mide por el deseo imaginario que atribuye a su rival. Así pues, existe una imitación de ese deseo imaginario, e incluso una imitación muy escrupulosa, ya que todo, incluso el grado de su fervor, depende del deseo copiado, del deseo que se toma como modelo.

Al final de la novela, Julien intenta reconquistar a Mathilde de la Mole y, siguiendo los consejos del dandi Korasof, recurre al mismo tipo de astucias que su padre. Corteja a la mariscala de Fervacques; quiere despertar el deseo de esta mujer y ofrecérselo como espectáculo a Mathilde, para sugerirle su imitación. Un poco de agua basta para poner en marcha la bomba; un poco de deseo basta para que el ser desee la vanidad.

Julien ejecuta su plan y todo se desarrolla como él había previsto. El interés que le muestra la mariscala despierta el deseo de Mathilde. Y reaparece el triángulo... Mathilde, madame de Fervacques, Julien...;

monsieur de Rênal, Valenod, Julien... El triángulo reaparece cada vez que Stendhal habla de vanidad, trátese de ambición, de comercio o de amor. Es sorprendente que los críticos marxistas, para los cuales las estructuras económicas ofrecen el arquetipo de todas las relaciones humanas, no hayan observado todavía la analogía entre el chalaneo de Sorel padre y las maniobras amorosas de su hijo.

Para que un vanidoso desee un objeto basta con convencerle de que este objeto ya es deseado por un tercero que tenga un cierto prestigio. En tal caso, el mediador es un *rival*, suscitado fundamentalmente por la vanidad, que, por decirlo de algún modo, ha reclamado su existencia de rival antes de exigir su derrota. Esta rivalidad entre mediador y sujeto deseante constituye una diferencia esencial con respecto al deseo de don Quijote o de Emma Bovary. Amadís no puede disputar a don Quijote la tutela de las huérfanas desamparadas, no puede derribar en su lugar a los gigantes. Valenod, por el contrario, puede quitarle el preceptor a monsieur de Rênal; la mariscala de Fervacques puede quitar a Julien a Mathilde de la Mole. En la mayoría de los deseos stendhalianos, el mismo mediador desea el objeto, o podría desearlo: mejor dicho, este deseo, real o presunto, es lo que hace que el objeto sea infinitamente deseable a los ojos del sujeto. La mediación engendra un segundo deseo absolutamente idéntico al del mediador. O sea: siempre nos encontramos con dos deseos *competidores*. El mediador ya no puede interpretar su papel de modelo sin interpretar igualmente, o aparentar que interpreta, el papel de un obstáculo. Al igual que el centinela implacable del apólogo kafkiano, el modelo muestra a su discípulo la puerta del paraíso y al mismo tiempo le prohíbe la entrada en él. No nos sorprendamos si monsieur de Rênal dirige a Valenod unas miradas muy diferentes de las que don Quijote eleva hacia Amadís.

En Cervantes, el mediador reside en un cielo inaccesible y transmite a su fiel un poco de su serenidad. En Stendhal, este mismo mediador ha descendido a la tierra. Diferenciar claramente estos dos tipos de relaciones entre mediador y sujeto, equivale a admitir la inmensa distancia espiritual que separa a un don Quijote del más bajamente vanidoso de los personajes stendhalianos. La imagen del triángulo solo puede retenernos duraderamente si permite esta distinción, si nos permite medir, con una sola mirada, esta distancia. Para alcanzar este doble objetivo, basta con hacer

variar, en el triángulo, la *distancia* que separa al mediador del sujeto deseante.

En Cervantes, evidentemente, esta distancia es infinitamente mayor. No hay ningún contacto posible entre don Quijote y su Amadís legendario. Emma Bovary ya está menos alejada de su mediador parisino. Los relatos de los viajeros, los libros y la prensa propagan hasta Yonville las últimas modas de la capital. Emma se aproxima aún más al mediador con motivo del baile en casa de los Vaubyessard; penetra en el sanctasanctórum y contempla al ídolo cara a cara. Pero esta aproximación carecerá de continuidad. Jamás podrá desear Emma lo que desean las encarnaciones de su «ideal»; jamás podrá rivalizar con estas; jamás partirá hacia París.

Julien Sorel hace todo lo que Emma no puede hacer. Al comienzo de *Rojo y negro*, la distancia entre el héroe y su mediador no es menor que en *Madame Bovary*. Pero Julien salva esta distancia; abandona su provincia y se convierte en el amante de la altiva Mathilde; se eleva rápidamente a una posición brillante. Esta proximidad del mediador reaparece en los demás protagonistas del novelista. Es lo que distingue esencialmente el universo stendhaliano de los universos que hemos considerado antes. Entre Julien y Mathilde, entre Rênal y Valenod, entre Luciano Leuwen y los nobles de Nancy, entre Sansfin y los hidalgüelos de Normandía, la distancia siempre es lo suficientemente pequeña como para permitir la concurrencia de los deseos. En las novelas de Cervantes y de Flaubert, el mediador permanecía fuera del universo del protagonista; ahora está dentro de ese mismo universo.

Así pues, las obras novelescas se agrupan en dos categorías fundamentales –dentro de las cuales se pueden multiplicar hasta el infinito las distinciones secundarias–. Hablaremos de *mediación externa* cuando la distancia es suficiente para que las dos esferas de *posibilidades*, cuyos respectivos centros ocupan el mediador y el sujeto, no entren en contacto. Hablaremos de *mediación interna* cuando esta misma distancia es suficientemente reducida como para que las dos esferas penetren, más o menos profundamente, la una en la otra.

No es, evidentemente, el espacio físico lo que mide la distancia entre el mediador y el sujeto deseante. Aunque la lejanía geográfica pueda constituir un factor, la *distancia* entre el mediador y el sujeto es fundamentalmente espiritual. Don Quijote y Sancho están siempre físicamente próximos entre

sí pero la distancia social e intelectual que los separa permanece insalvable. Nunca desea el criado lo que desea su amo. Sancho codicia las vituallas abandonadas por los frailes, la bolsa de oro descubierta en el camino, los restantes objetos que don Quijote le cede sin pesar. En cuanto a la ínsula fabulosa, Sancho espera recibirla del propio don Quijote, en tanto que fiel vasallo que posee todas las cosas en nombre de su señor. Así pues, la mediación de Sancho es una mediación externa. No es posible ninguna rivalidad con el mediador. Entre los dos camaradas, la armonía jamás se ve seriamente turbada.

El héroe de la mediación externa proclama en voz muy alta la auténtica naturaleza de su deseo. Venera abiertamente su modelo y se declara su discípulo. Hemos visto al propio don Quijote explicar a Sancho el papel privilegiado que desempeña Amadís en su existencia. También madame Bovary y Léon manifiestan la verdad de sus deseos en sus confidencias líricas. El paralelismo entre *Don Quijote* y *Madame Bovary* ya es clásico. Siempre resulta fácil percibir las analogías entre dos novelas de la mediación externa.

En Stendhal, la imitación parece menos inmediatamente ridícula pues ya no existe, entre el universo del discípulo y el del modelo, la diferencia que hacía grotescos a un don Quijote o a una Emma Bovary. Sin embargo, la imitación no es menos estrecha y literal en la mediación interna que en la mediación externa. Si esta verdad nos resulta sorprendente no es únicamente porque la imitación se refiere a un modelo «cercano»; también se debe a que el héroe de la mediación interna, lejos de vanagloriarse de su proyecto de imitación, esta vez, lo disimula cuidadosamente.

En el fondo, el impulso hacia el objeto es impulso hacia el mediador: en la mediación interna, este impulso es roto por el propio mediador, ya que este mediador desea, o tal vez posee, el objeto. El discípulo, fascinado por su modelo, ve necesariamente en el obstáculo mecánico que este último le opone la prueba de una voluntad perversa respecto a él. Lejos de manifestarse fiel vasallo, este discípulo solo piensa en repudiar los vínculos de la mediación. Sin embargo, estos vínculos son más sólidos que nunca, pues la aparente hostilidad del mediador, lejos de disminuir su prestigio, solo puede incrementarlo. El sujeto está persuadido de que su modelo se

considera demasiado superior a él para aceptarlo como discípulo. Así pues, el sujeto experimenta por este modelo un sentimiento desgarrador formado por la unión de dos contrarios: la veneración más sumisa y el rencor más intenso. Se trata del sentimiento que denominamos *odio*.

Solo el ser que nos impide satisfacer un deseo que él mismo nos ha sugerido es realmente objeto de odio. El que odia se odia en primer lugar a sí mismo, a causa de la admiración secreta que su odio oculta. A fin de encubrir a los demás, y de encubrirse a sí mismo, tan desmedida admiración solo puede ver un obstáculo en su mediación. El papel secundario de este mediador pasa, pues, a primer plano y disimula el papel primordial de modelo religiosamente imitado.

En la querella que le opone a su rival, el sujeto invierte el orden lógico y cronológico de los deseos a fin de disimular su imitación. Afirma que su propio deseo es anterior al de su rival; de modo que, de hacerle caso, el responsable de la rivalidad nunca es él, sino el mediador. Todo lo que procede de este mediador es sistemáticamente despreciado, aunque siempre sea secretamente deseado. Ahora el mediador es un enemigo sutil y diabólico: intenta despojar al sujeto de sus más queridas posesiones, se opone obstinadamente a sus más legítimas ambiciones.

Todos los fenómenos que estudia Max Scheler en *El resentimiento en la moral* dependen, en nuestra opinión, de la mediación interna. La palabra resentimiento subraya, además, el carácter de reacción, de réplica, que caracteriza la experiencia del sujeto en este tipo de mediación. La admiración apasionada y la voluntad de emulación chocan con el obstáculo aparentemente injusto que el modelo opone a su discípulo y recaen sobre este último bajo forma de odio impotente, provocando así la especie de autointoxicación psicológica que tan bien ha descrito Max Scheler.

Como indica Scheler, el resentimiento puede imponer su punto de vista incluso a los que no domina. El resentimiento es lo que nos impide, y en ocasiones impide al propio Scheler, percibir el papel que desempeña la imitación en la génesis del deseo. No sospechamos, por ejemplo, que los celos y la envidia, al igual que el odio, no son más que los nombres tradicionales dados a la mediación interna, nombres que, casi siempre, nos ocultan su auténtica naturaleza.

Los celos y la envidia suponen una triple presencia: presencia del objeto, presencia del sujeto, presencia de aquel de quien se sienten celos o de aquel

a quien se envidia. Así pues, ambos «defectos» son triangulares: en cualquier caso, nunca percibimos un modelo en quien inspira los celos porque siempre adoptamos sobre los celos el punto de vista del propio celoso. Al igual que todas las víctimas de la mediación interna, el celoso se persuade fácilmente de que su deseo es espontáneo; es decir, que está arraigado en el objeto y únicamente en este objeto. Por consiguiente, el celoso sostiene siempre que su deseo ha precedido a la intervención del mediador. Nos lo presenta como a un intruso, un estorbo, un *terzo incommodo* que acude a interrumpir un delicioso *tête-à-tête*. Así pues, los celos se reducirían a la irritación que todos experimentamos cuando uno de nuestros deseos es accidentalmente contrariado. Pero los celos auténticos son algo infinitamente más rico y más complejo. Siempre suponen un elemento de fascinación respecto al insolente rival. Por otra parte, siempre son los mismos seres quienes sufren los celos. ¿Debemos considerarlos a todos víctimas de un desdichado azar? ¿Será el destino lo que les suscita tantos rivales y multiplica los obstáculos delante de sus deseos? Ni nosotros mismos lo creemos, ya que, ante estas víctimas crónicas de los celos, o de la envidia, hablamos de «temperamento celoso» o de «naturaleza envidiosa». Por consiguiente, ¿qué puede implicar, en concreto, un «temperamento» o una «naturaleza» semejantes si no es una irresistible propensión a desear lo que desean los *Otros*, es decir, a imitar sus deseos?

Max Scheler coloca «la envidia, los celos y la rivalidad» entre las fuentes del resentimiento. Define la envidia como «el sentimiento de impotencia que viene a oponerse al esfuerzo que hacemos para adquirir tal cosa, debido a que pertenece a otro». Observa, por otra parte, que no existiría envidia, en el sentido literal del término, si la imaginación del envidioso no convirtiera en una oposición concertada el obstáculo pasivo que el poseedor del objeto le opone, debido precisamente a su posesión. «El mero pesar de no poseer lo que otro posee y que yo deseo, no basta, en sí, para [...] hacer nacer [la envidia], ya que este pesar también podría determinarme a la adquisición de la cosa deseada o de una cosa análoga [...]. La envidia solo nace si el esfuerzo requerido para poner en práctica estos medios de adquisición fracasa dejando un sentimiento de impotencia.»

El análisis es exacto y completo; no omite ni la ilusión que se hace el envidioso respecto a la causa de su fracaso, ni la parálisis que acompaña la envidia. Pero estos elementos permanecen aislados; la relación que los une

no acaba de ser vista. Por el contrario, todo se aclara y se organiza en una estructura coherente si renunciamos, para explicar la envidia, a partir del objeto de la rivalidad y si convertimos al propio rival, es decir al mediador, en el punto de partida del análisis y en su punto de llegada. El obstáculo pasivo que constituye la posesión no aparecería como un gesto de desprecio calculado, y no provocaría el desconcierto si el rival no fuera secretamente venerado. El semidiós parece responder a los homenajes con una maldición. Parece devolver mal por bien. El sujeto querría creerse víctima de una injusticia atroz, pero se pregunta con angustia si la condena que parece pesar sobre él no está justificada. Por consiguiente, la rivalidad no puede hacer más que exasperar la mediación; incrementa el prestigio del mediador y refuerza el vínculo que le une con el objeto, obligándolo a afirmar estentóreamente su derecho, o su deseo, de posesión. Así pues, el sujeto es menos capaz que nunca de alejarse del objeto inaccesible: solo y exclusivamente a ese objeto comunica el mediador su prestigio, poseyéndolo o deseando poseerlo. Los demás objetos no tienen ningún valor a los ojos del envidioso, aunque fueran análogos o incluso idénticos al objeto «mediatizado».

Todas las sombras se disipan si se reconoce a un mediador en el rival detestado. El propio Max Scheler se aproxima a la verdad cuando comprueba, en *El resentimiento de la moral*, que «el hecho de elegirse un modelo» depende de una cierta disposición del espíritu a la comparación común a todos los hombres, y, sigue diciendo, «una comparación de dicho tipo está en el fondo de todos los celos, de todas las ambiciones, así como de la actitud que implica, por ejemplo, la imitación de Jesucristo». Pero esta intuición permanece aislada. Solo los novelistas devuelven al mediador el lugar usurpado por el objeto; solo los novelistas invierten la jerarquía del deseo admitida comúnmente.

En *Memorias de un turista*, Stendhal previene a sus lectores contra lo que denomina los sentimientos *modernos*, frutos de la universal vanidad: «la envidia, los celos y el odio impotente». La fórmula stendhaliana reúne los tres sentimientos triangulares; los considera al margen de cualquier objeto concreto: los asocia a esa imperiosa necesidad de imitación que, en opinión del novelista, se ha apoderado por entero del siglo XIX. Scheler, por su parte, afirma a partir de Nietzsche –el cual reconocía lo mucho que debía a Stendhal–, que el estado de ánimo romántico está imbuido de

«resentimiento». Stendhal afirma lo mismo, pero busca la fuente de este veneno espiritual en la imitación apasionada de individuos que en el fondo son nuestros iguales y a los que dotamos de un prestigio arbitrario. Si florecen los sentimientos *modernos* no es porque, de manera molesta y misteriosa, se hayan multiplicado las «naturalezas envidiosas» y los «temperamentos celosos», sino porque la mediación *interna* triunfa en un universo en el que, poco a poco, se borran las diferencias entre los hombres.

Solo los novelistas revelan la naturaleza imitativa del deseo. En nuestros días, esta naturaleza es difícil de percibir, pues la imitación más fervorosa es la más vigorosamente negada. Don Quijote se proclamaba discípulo de Amadís, y los escritores de su tiempo se proclamaban discípulos de los Antiguos. El vanidoso romántico ya no quiere ser discípulo de nadie. Se persuade de que es infinitamente *original*. Por doquier, en el siglo XIX, la espontaneidad se convierte en dogma, derrocando a la imitación. No nos dejemos engañar, repite constantemente Stendhal, los individualismos ruidosamente profesados ocultan una nueva forma de copia. Las repugnancias románticas, el odio de la sociedad, la nostalgia del desierto, así como el espíritu gregario, solo encubren las más de las veces una enfermiza preocupación por el *Otro*.

Para camuflar el papel esencial que desempeña el *Otro* en sus deseos, el vanidoso stendhaliano apela con frecuencia a los tópicos de la ideología reinante. Detrás de la devoción, el altruismo almibarado, el *compromiso* hipócrita de las grandes damas de 1830, Stendhal no descubre el impulso generoso de un ser realmente dispuesto a entregarse sino el recurso angustiado de una vanidad acorralada, el movimiento centrífugo de un Yo impotente de desear por sí mismo. El novelista deja actuar y hablar a sus personajes y luego, con un guiño, nos revela al mediador. Restablece subrepticiamente la auténtica jerarquía del deseo, al mismo tiempo que pretende prestar crédito a las malas razones que alega su personaje para acreditar la jerarquía contraria. Se trata de uno de los procedimientos constantes de la ironía stendhaliana.

El vanidoso romántico quiere persuadirse constantemente de que su deseo está inscrito en la naturaleza de las cosas o, lo que equivale a lo mismo, es la emanación de una subjetividad serena, la creación *ex nihilo* de un Yo cuasi-divino. Desear a partir del objeto equivale a desear a partir de sí mismo: nunca es, en efecto, desear a partir del *Otro*. El prejuicio objetivo

coincide con el prejuicio subjetivo y este doble prejuicio se arraiga en la imagen que todos nosotros nos hacemos de nuestros propios deseos. Subjetivismos y objetivismos, romanticismos y realismos, individualismos y cientificismos, idealismos y positivismos se oponen en apariencia, pero secretamente coinciden en disimular la presencia del mediador. Todos estos dogmas son la traducción estética o filosófica de visiones del mundo propias de la mediación interna. Todos ellos proceden, más o menos directamente, de esa mentira que es el deseo espontáneo. Todos ellos defienden una misma ilusión de autonomía a la que el hombre moderno está apasionadamente vinculado.

Esta misma ilusión es la que la novela genial no consigue quebrantar, aunque la denuncie incansablemente. A diferencia de los escritores románticos o neorrománticos, un Cervantes, un Flaubert y un Stendhal desvelan la verdad del deseo en sus grandes obras novelescas. Pero esta verdad permanece oculta en el seno mismo de su desvelamiento. El lector, convencido generalmente de su propia espontaneidad, proyecta sobre la obra los significados que ya proyecta sobre el mundo. El siglo XIX, que no entendió nada de Cervantes, no regateaba elogios respecto a la «originalidad» de su héroe. Por un maravilloso contrasentido que, en el fondo, es una verdad superior, el lector romántico se identifica con don Quijote, el imitador por excelencia, al que convierte en el *individuo-modelo*.

Así pues, no hay que asombrarse si el término *novelesco* refleja siempre, por su ambigüedad, la ignorancia que tenemos respecto a la mediación. Este término designa a las novelas de caballerías y designa a *Don Quijote*; puede ser sinónimo de romántico pero también puede significar la ruina de las pretensiones románticas. A partir de ahora, reservaremos el término *romántico* para las obras que reflejan la presencia del mediador sin revelarla jamás y el término *novelesco* para las obras que revelan dicha presencia. El presente trabajo está dedicado esencialmente a estas últimas obras.

El prestigio del mediador se comunica al objeto deseado y le confiere un valor ilusorio. El deseo triangular es el deseo que transfigura su objeto. La literatura *romántica* no desconoce esta metamorfosis; por el contrario, se aprovecha y enorgullece de ella, pero jamás revela su auténtico mecanismo. La ilusión es un ser vivo cuya concepción exige un elemento masculino y

un elemento femenino. La imaginación del poeta es el elemento femenino, y esta imaginación permanece estéril en tanto que no es fecundada por el mediador. El novelista es el único en describir esta auténtica génesis de la ilusión de la que el romanticismo siempre hace responsable a un individuo solitario. El romántico defiende una «partenogénesis» de la imaginación. Ansioso siempre de autonomía, se niega a inclinarse ante sus propios dioses. Las poéticas solipsistas que se suceden desde hace un siglo y medio son una expresión de este rechazo.

Los críticos románticos felicitan a don Quijote por confundir una simple bacía de barbero con el yelmo de Mambrino pero hay que añadir que la ilusión no existiría si don Quijote no imitara a Amadís. Emma Bovary no confundiría a Rodolphe con un príncipe encantado si no imitara a las heroínas románticas. El mundo parisino de la «envidia», de los «celos» y del «odio impotente» no es menos ilusorio y menos deseado que el yelmo de Mambrino. Todos sus deseos se refieren a abstracciones; son, nos dice Stendhal, unos «deseos cerebrales». Las alegrías, y sobre todo los sufrimientos, no se arraigan en las cosas; son «espirituales», pero en un sentido inferior que conviene elucidar. Del mediador, auténtico sol fáctico, desciende un rayo misterioso que hace brillar al objeto con un resplandor engañoso. Todo el arte stendhaliano tiende a convencernos de que los valores de vanidad, nobleza, dinero, poder, reputación solo son concretos en apariencia...

Este carácter abstracto es lo que permite relacionar el deseo de vanidad con el deseo de don Quijote. La ilusión no es la misma pero siempre existe ilusión. El deseo proyecta en torno al héroe un universo de ensueño. En ambos casos, el héroe solo consigue escapar a sus quimeras en el momento de la agonía. Si Julien nos parece más lúcido que don Quijote es porque los seres que lo rodean, a excepción de madame de Rênal, están todavía más hechizados que él.

La metamorfosis del objeto deseado interesó a Stendhal mucho antes del periodo novelesco. En *Del amor* ofrece de ella una famosa descripción basada en la imagen de la cristalización. Los desarrollos novelescos posteriores parecen bastante fieles a la ideología de 1822. Se apartan de ella, sin embargo, en un punto esencial. Según los análisis precedentes, la cristalización debería ser un fruto de la vanidad. Pero en *Del amor*, no es

bajo la rúbrica de la vanidad que Stendhal nos presenta este fenómeno, sino bajo la rúbrica de la *pasión*.

La *pasión*, en Stendhal, es lo contrario de la vanidad. Fabricio Del Dongo es el ser apasionado por excelencia; se distingue por su autonomía sentimental, por la espontaneidad de sus deseos, por su indiferencia absoluta a la opinión de los *Otros*. El ser pasional extrae de sí mismo y no de los demás la fuerza de su deseo.

¿Estaríamos equivocados y, en las novelas, sería donde la pasión auténtica va acompañada de cristalización? Todas las grandes parejas de amantes stendhalianos contradicen este punto de vista. El amor auténtico, el de Fabrizio por Clélia, el que Julien acaba por sentir por madame de Rênal, no transfigura. Las cualidades que este amor descubre en su objeto, la dicha que de él espera, no son ilusorias. El amor-pasión siempre va acompañado de estima, en el sentido corneliano del término. Se basa en un acuerdo perfecto entre la razón, la voluntad y la sensibilidad. Julien desea a la auténtica madame de Rênal. La auténtica Mathilde no la desea. En el primer caso se trata de pasión; en el segundo, de vanidad. Así pues, la vanidad es lo que metamorfosea a su objeto.

Entre el ensayo de 1822 y las obras maestras novelescas, la diferencia es radical pero no siempre fácil de percibir, pues la distinción entre pasión y vanidad está presente en ambos casos. En *Del amor*, Stendhal nos describe los efectos subjetivos del deseo triangular, pero los atribuye al deseo espontáneo. El auténtico criterio del deseo espontáneo es la intensidad de este deseo. Los deseos más fuertes son los deseos apasionados. Los deseos de vanidad son los reflejos mitigados de los deseos auténticos. Así pues, son siempre los deseos de los *Otros* los que dependen de esta vanidad, pues todos tenemos la impresión de desear más intensamente que los *Otros*. La distinción pasión-vanidad sirve para justificar a Stendhal –y a su lector– del reproche de vanidad. El mediador permanece disimulado justo allí donde su revelación más interesa, en la existencia del propio autor: debemos, pues, calificar de romántico el punto de vista de 1822. La dialéctica pasión-vanidad sigue siendo «individualista». Recuerda un poco la dialéctica de Gide del Yo natural y del Yo social en *El inmoralista*.

El Stendhal de quien hablan los críticos, y en especial Paul Valéry en su prefacio a *Luciano Leuwen*, es casi siempre el Stendhal «gideano» de la juventud. Se entiende que haya estado de moda en la época en que

proliferaban las morales del deseo de las que ha sido el precursor. Este primer Stendhal que triunfó a fines del siglo XIX y comienzos del XX nos propone un contraste entre el ser espontáneo que desea intensamente y el infrahombre que desea débilmente copiando a los *Otros*.

Cabe defender, apoyándose en *Crónicas italianas* y en algunas frases sacadas de las obras íntimas, que la oposición vanidad-pasión ha conservado su sentido original en el Stendhal de la madurez. Pero ni *Crónicas italianas* ni los escritos íntimos pertenecen al sistema de las grandes obras novelescas. Si se observa de cerca su estructura, se comprueba fácilmente que, en ellas, la vanidad se convierte tanto en el deseo transfigurador como en el deseo más intenso.

Incluso en los textos de juventud, la oposición vanidad-pasión nunca ha coincidido con la oposición gideana del Yo social y del Yo natural, tal como la ilustra, por ejemplo, el contraste Fleurissoire-Lafcadio en *Los sótanos del Vaticano*. Ya en *Del amor* afirma Stendhal que «la vanidad hace nacer arrebatos». Así pues, no se disimula por completo la fuerza prodigiosa del deseo imitado. Y no es más que el comienzo de una evolución que culmina con la pura y simple inversión de la jerarquía inicial. A medida que avanza la obra, la fuerza del deseo se desplaza hacia la vanidad. La vanidad es lo que hace sufrir a Julien cuando Mathilde se distancia, y se trata del sufrimiento más violento que jamás ha conocido este héroe. Todos los deseos intensos de Julien son unos deseos según el *Otro*. Su ambición es un sentimiento triangular que se alimenta de odio hacia las personas bien situadas. Cuando este amante posa su pie en las escaleras, sus últimos pensamientos van dirigidos a los maridos, a los padres y a los novios, es decir, a los rivales; nunca a la mujer que le aguarda en el balcón. La evolución que convierte la vanidad en el deseo más intenso culmina en el prodigioso Sansfin de *Lamiel*, para quien la vanidad es un auténtico frenesí.

En cuanto a la pasión, solo comienza en las grandes novelas con aquel *silencio* del que tan bien habla Jean Prévost en su *La création chez Stendhal*. La pasión que no habla apenas es deseo. En cuanto existe realmente deseo, incluso en los personajes apasionados, reencontramos al mediador. Así, por ejemplo, reencontramos el triángulo del deseo incluso en unos héroes menos impuros y menos complejos que Julien. En *Luciano Leuwen*, el pensamiento del mítico coronel Busant de Sicile fija sobre madame de Chasteller un deseo vago, un vago deseo de desear que también

hubiera podido posarse sobre otra joven de la aristocracia de Nancy. La misma madame de Rênal está celosa de Elisa, celosa también del desconocido cuyo retrato oculta Julien, según cree ella, en su colchón. El tercero siempre está presente en el nacimiento del deseo.

Hay que rendirse a la evidencia. En el último Stendhal ya no existe deseo espontáneo. Cualquier análisis «psicológico» es análisis de la vanidad, es decir, revelación del deseo triangular. La pasión auténtica sucede a esta locura en los mejores de los héroes stendhalianos. Se confunde con la serenidad de las alturas que alcanzan estos héroes en los momentos supremos. En *Rojo y negro* la paz de la agonía se opone a la agitación enfermiza del periodo precedente. Fabrizio y Clélia conocen un bienaventurado reposo, en la Torre Farnese, por encima de los deseos y de la vanidad que siempre les amenazan sin alcanzarles jamás.

¿Por qué Stendhal sigue hablando de *pasión* cuando el deseo ha desaparecido? Tal vez porque estos instantes de éxtasis siempre son el fruto de una mediación femenina. En Stendhal, la mujer puede convertirse en mediadora de paz y de serenidad después de haber sido mediadora del deseo, de la angustia y de la vanidad. Al igual que en el caso de Nerval, no se trata tanto de una oposición entre dos tipos de mujeres como de dos funciones antinómicas jugadas por el elemento femenino en la existencia y en la creación del novelista.

En las grandes obras, el paso de la vanidad a la pasión es inseparable de la dicha estética. La voluptuosidad creadora domina sobre el deseo y sobre la angustia. Esta superación siempre se realiza bajo el signo de la difunta Mathilde y como por efecto de su intercesión. No es posible entender la pasión stendhaliana sin hacer intervenir los problemas de la creación estética. El novelista debe estos instantes de felicidad a la plena y total revelación del deseo triangular, es decir, a su propia liberación. Suprema recompensa del novelista, la pasión apenas sigue perteneciendo a la novela. Escapa por arriba a un mundo novelesco enteramente entregado a la vanidad y al deseo.

La transfiguración del objeto deseado define la unidad de la mediación externa y de la mediación interna. La imaginación del héroe es la madre de la ilusión, pero este niño sigue necesitando un padre, y este padre es el

mediador. También la obra de Proust nos atestigua este matrimonio y este parto. La fórmula triangular nos permitirá descubrir la unidad del genio novelesco que, precisamente, Marcel Proust no había temido afirmar. La idea de la mediación estimula las comparaciones a un nivel que ya no es el de la crítica «de género». Ilumina unas obras con otras; las comprende sin destruirlas, las une sin ignorar su irreductible singularidad.

Las analogías entre la vanidad stendhaliana y el deseo proustiano sorprenden al lector menos avisado. Pero solo a él, pues parece que la reflexión crítica jamás se ejerce a partir de estas intuiciones elementales. Para algunos intérpretes imbuidos de «realismo» la semejanza es obvia: la novela es la fotografía de una realidad exterior al novelista; la observación alcanza un fondo de verdad psicológica que carece de tiempo y de lugar. Para la crítica de tendencia «existencialista», por el contrario, «la autonomía» del mundo novelesco es un dogma intangible; es deshonroso sugerir el menor punto de contacto entre su novelista y el del vecino.

Está claro, sin embargo, que los rasgos de la vanidad stendhaliana reaparecen, subrayados y reforzados, en el deseo proustiano. La metamorfosis del objeto deseado es más radical aquí que allá, los celos y la envidia son aún más frecuentes y más intensos. No es exagerado decir que, en todos los personajes de *En busca del tiempo perdido*, el amor corre estrechamente subordinado a los celos, es decir, a la presencia del rival. El papel privilegiado que, en la génesis del deseo, desempeña el mediador es, por consiguiente, más evidente que nunca. A cada instante, el narrador proustiano define en lenguaje claro una estructura triangular que con frecuencia permanecía implícita en *Rojo y negro*:

> En el amor, nuestro rival afortunado, o lo que es lo mismo nuestro enemigo, es nuestro bienhechor. A un ser que solo excitaba en nosotros un insignificante deseo físico añade inmediatamente un valor inmenso que confundimos con él. Si no tuviéramos rivales, si no creyéramos tenerlos [...] Pues no es necesario que existan realmente.

La estructura triangular no es menos notable en el esnobismo mundano que en el amor-celos. También el esnob es un imitador. Copia servilmente al ser cuyo origen social, fortuna o chic envidia. El esnobismo proustiano podría definirse como una caricatura de la vanidad stendhaliana; podría definirse igualmente como una exageración del bovarismo flaubertiano. Jules de Gaultier califica este defecto de «bovarismo triunfante» y con

mucha razón le dedica un fragmento de su libro. El esnob no se atreve a confiar en su opinión personal, solo desea los objetos deseados por otro. Esta es la razón de que sea esclavo de la moda.

Por primera vez, además, nos topamos con un término del lenguaje habitual, *esnobismo*, que no traiciona la verdad del deseo triangular. Basta con calificar un deseo de esnob para subrayar su carácter imitativo. El mediador ya no está disimulado; el objeto es relegado a un segundo plano por la simple razón de que el esnobismo no se refiere, como sí ocurre, por ejemplo, con los celos, a una categoría especial de deseos. Se puede ser esnob en el placer estético, en la vida intelectual, en la indumentaria, en la alimentación, etc. Ser esnob en el amor es abocarse a los celos. Así pues, el amor proustiano coincide con el esnobismo y basta con darle al término una extensión ligeramente mayor de la habitual para entender en él la unidad del deseo proustiano. En *En busca del tiempo perdido*, el mimetismo del deseo es tal que los personajes serán denominados celosos o esnobs según que su mediador sea amoroso o mundano. La concepción triangular del deseo nos da acceso al espacio proustiano por excelencia, es decir al punto de intersección entre el amor-celos y el esnobismo. Proust afirma incesantemente la equivalencia de esos dos «vicios». «El mundo –escribe–, no es más que un reflejo de lo que ocurre en el amor.» Se trata de un ejemplo de las «leyes psicológicas» a las que el novelista se refiere constantemente pero que no siempre ha conseguido formular con una claridad suficiente. La mayoría de los críticos apenas se preocupan de estas leyes. Las atribuyen a las teorías psicológicas pasadas de moda que habrían influenciado a Marcel Proust. Piensan que la esencia del genio novelesco es ajena a las *leyes* porque está vinculada con la *libertad*. Creemos que los críticos se equivocan. Las leyes proustianas se confunden con las leyes del deseo triangular. Definen un nuevo tipo de mediación interna que aparece cuando la distancia entre mediador y sujeto deseante es todavía menor de lo que era en Stendhal.

Se nos objetará que Stendhal celebra la pasión, mientras que Proust la denuncia. Es cierto. Pero la oposición es meramente verbal. Lo que Proust denuncia bajo el nombre de pasión, era denunciado por Stendhal bajo el nombre de vanidad. Y lo que Proust celebra bajo el nombre de *El tiempo recobrado* no siempre es muy diferente de lo que celebran los héroes stendhalianos en la soledad de las prisiones.

Con suma frecuencia, unas diferencias de tonalidad novelesca nos ocultan el estrecho parentesco estructural entre la vanidad stendhaliana y el deseo proustiano. Stendhal casi siempre es exterior al deseo que describe; ilumina con una luz irónica los fenómenos que Proust tiñe con una luz angustiada. Por otra parte, esta diferencia de perspectiva no es constante. Lo trágico proustiano no excluye el humor, sobre todo cuando se trata de personajes secundarios. Recíprocamente, la comedia stendhaliana roza con frecuencia el drama. Según nos afirma el novelista, Julien ha sufrido más en el transcurso de su efímera y vanidosa pasión por Mathilde que durante las horas más sombrías de su infancia.

Hay que reconocer, sin embargo, que los conflictos psicológicos son más agudos en la obra de Proust que en la de Stendhal. Las diferencias de perspectiva reflejan unas oposiciones esenciales. No queremos minimizarlas a fin de asegurar la unidad mecánica de la literatura novelesca. Queremos, por el contrario, subrayar unos contrastes que harán reaparecer nuestro dato fundamental: la distancia entre mediador y sujeto cuyas variaciones iluminan los aspectos más diversos de las obras novelescas.

Cuanto más se acerca el mediador al sujeto deseante, más tienden a confundirse las posibilidades de los dos rivales y más insalvable se hace el obstáculo que se alza entre ellos. Así pues, no hay que asombrarse si la existencia proustiana es aún más «negativa» y más dolorosa que la existencia del vanidoso stendhaliano.

Pero ¿qué importan, se nos dirá, los puntos comunes entre el Stendhal de la vanidad y el Proust del esnobismo? ¿No es mejor desviar las miradas de las regiones inferiores y dirigirlas sin más demora hacia las alturas luminosas de las obras maestras novelescas? ¿No conviene pasar por encima de las partes de la obra que hacen menos honor, tal vez, al gran escritor? ¿No será eso tanto más imperioso en la medida en que disponemos de otro Proust, este absolutamente admirable, «original» y tranquilizador, el Proust de la «memoria afectiva» y de las «intermitencias del corazón», un Proust tan naturalmente solitario y profano, parece, como frívolo y disperso es el otro?

Es grande, probablemente, la tentación de separar el trigo de la cizaña y

de prestar al segundo Proust una atención que no siempre el primero parece merecer. Pero hay que ver lo que implica tal tentación. Significa transportar al plano de la propia obra la distinción que Proust establece entre los dos individuos que él fue *sucesivamente*: esnob, al principio; gran escritor, después. Se dividirá al novelista en dos escritores simultáneos y contradictorios: un esnob cuya preocupación sería el esnobismo y un «gran escritor» al que reservaremos los temas considerados dignos de él. Nada más contrario a la idea que el propio Proust se formulaba de su obra. Proust afirmaba la unidad de *En busca del tiempo perdido*. Pero es posible que Proust se haya equivocado. Así pues, hay que comprobar sus opiniones.

Puesto que los deseos del narrador, o mejor dicho los recuerdos de sus deseos, constituyen casi toda la materia de la novela, el problema de la unidad de esa novela se confunde con el problema de la unidad del deseo proustiano. Existirán dos Proust simultáneos si existen dos deseos perfectamente distintos e incluso opuestos. Junto al deseo impuro y novelesco que tratamos, junto a este deseo triangular que engendra celos y esnobismo, debe existir un deseo lineal, poético y espontáneo. Para separar definitivamente al buen Proust del malo, al Proust solitario y poeta del Proust gregario y novelista, habría que demostrar que existe un deseo sin mediador.

Se nos dirá que esta demostración ya está hecha. Se oye hablar mucho de un deseo proustiano que no tiene nada que ver con el que mencionábamos hace un instante. Este deseo no amenaza en absoluto la autonomía del individuo; prescinde casi por completo de objeto y, con mayor motivo, de mediador. Las descripciones que se dan de él no son originales; proceden de algunos teóricos del simbolismo.

La orgullosa subjetividad simbolista pasea sobre el mundo una mirada distraída. Nunca descubre en él nada tan precioso como ella misma. Así pues, prefiere el mundo y se desvía de él. Pero jamás se desvía con la suficiente rapidez como para que no descubra algún objeto. Este objeto se introduce en la conciencia como el grano de arena en la concha de la ostra. Una perla de imaginación se redondeará en torno a ese mínimo de realidad. Del Yo, y exclusivamente del Yo, saca su fuerza la imaginación. Para el Yo alza sus espléndidos palacios. Y el Yo se mueve en ellos con una dicha inefable hasta el día en que el pérfido Encantador realidad roza las frágiles construcciones del sueño y las reduce a polvo.

¿Esta descripción es realmente proustiana? Varios textos parecen confirmarlo de manera indudable. Proust afirma que todo está en el sujeto, y nada en el objeto. Nos habla de la «puerta de oro de la imaginación» y de la «puerta baja de la experiencia», como si se tratara de datos subjetivos absolutos, independientes de cualquier dialéctica entre el *Yo* y el *Otro*. Así pues, la tradición del deseo «simbolista» se apoya en sólidos argumentos.

Afortunadamente, nos queda la propia novela. Nadie piensa en interrogarla. Los críticos se transmiten piadosamente el dogma subjetivista sin ponerlo a prueba. Es cierto que cuentan con el aval del propio novelista. Este aval, del que prescinden con suma facilidad cuando se trata de unas leyes «psicológicas», les parece en este caso digno de confianza. Se respetan las opiniones de Proust en la medida en que pueden relacionarse con alguno de los individualismos modernos: romanticismo, simbolismo, nietzscheanismo, valérismo, etc. Nosotros hemos adoptado un criterio opuesto. Creemos que el genio *novelesco* se conquista a duras penas sobre unas actitudes que calificaremos en bloque de *románticas*, pues todas ellas nos parecen destinadas a mantener la ilusión del deseo espontáneo y de una subjetividad cuasi-divina en su autonomía. El novelista supera lenta y duramente al romántico que fue inicialmente y que se niega a morir. Esta superación se realiza en la obra novelesca, y solo en ella. Así pues, siempre es posible que el vocabulario abstracto del novelista, e incluso sus «ideas», no lo refleje exactamente.

Ya hemos visto que Stendhal esparce en sus novelas palabras claves que ponen en marcha muchos resortes: vanidad, copia, imitación... Algunas de estas claves, sin embargo, no están en la buena cerradura; hay que efectuar algunas sustituciones. También en el caso de Proust, que extrae su vocabulario teórico de los medios literarios de su época –tal vez porque no los frecuentaba–, son igualmente posibles algunos errores.

Hay que confrontar por segunda vez la teoría y la práctica novelescas. Hemos comprobado que la vanidad –triangular– permite penetrar profundamente en la sustancia de *Rojo y negro*. Veremos ahora que en Proust el deseo «simbolista» –lineal– no hace más que deslizarse sobre esta misma sustancia. Para que la demostración sea eficaz, debe referirse a un deseo lo más diferente posible de esos deseos mundanos o amorosos que ya hemos comprobado que eran triangulares. ¿Cuáles son los deseos proustianos que parecen ofrecer las mejores garantías de espontaneidad?

Son, se responderá sin duda, los deseos del niño y los deseos del artista. Elijamos, pues, un deseo que sea a la vez deseo artístico y deseo infantil.

El narrador experimenta un intenso deseo de ver actuar a la Berma. Los beneficios espirituales que espera obtener del espectáculo son de tipo realmente sacramental. La Imaginación ha hecho su labor. El objeto está transfigurado. Pero ¿dónde está, pues, ese objeto? ¿Cuál es el grano de arena que ha violado la soledad de la ostra-conciencia? No es la Berma, ya que el narrador no la ha visto nunca. No es el recuerdo de anteriores representaciones: el niño no tiene ninguna experiencia del arte dramático; se formula incluso una idea fantástica de la realidad física de un teatro. No encontramos objeto, ya que no existe.

¿Quiere decir esto que los simbolistas son incluso demasiado tímidos? ¿Habrá que negar por completo el papel del objeto y proclamar la perfecta autonomía del deseo? Una conclusión semejante complacería a los críticos solipsistas. Desgraciadamente el narrador no ha *inventado* a la Berma. La actriz es perfectamente real; existe en otra parte que en el Yo que la desea. Así pues, no se puede prescindir de un punto de contacto con el mundo exterior. Pero no es un objeto, es otra conciencia lo que asegura ese contacto. Es un tercero quien designa al narrador el objeto que comenzará a desear apasionadamente. Marcel sabe que Bergotte admira a la gran actriz. Ante él, Bergotte disfruta de un inmenso prestigio. La menor palabra del maestro adquiere ante sus ojos fuerza de ley. Los Swann son los sacerdotes de una religión de la que Bergotte es el dios. Reciben a Bergotte en su casa y es a través de él como el Verbo se ha revelado al narrador.

Vemos repetirse en la novela proustiana el extraño proceso descrito por los novelistas anteriores. Asistimos a unas nupcias espirituales sin las cuales la virgen Imaginación solo puede engendrar quimeras. Al igual que en Cervantes, la sugestión oral va acompañada de una sugestión escrita. Gilberte Swann hace leer a Marcel un folleto de Bergotte sobre la *Fedra* de Racine, uno de los grandes papeles de la Berma: «[...] nobleza plástica, cilicio cristiano, palidez jansenista, princesa de Trézène y de Clèves [...]»; estas palabras misteriosas, poéticas e incomprensibles pesan poderosamente sobre el espíritu de Marcel.

El texto impreso tiene un poder de sugestión mágica del que el novelista no se cansa de darnos ejemplos. Cuando su madre le manda a los Campos Elíseos, el narrador considera inicialmente muy aburridos estos paseos.

Ningún mediador le ha *designado* los Campos Elíseos: «Si al menos Bergotte los hubiera descrito en alguno de sus libros, sin duda yo habría deseado conocerlos, como todas las cosas cuyo doble había comenzado a introducir en mi imaginación». Al final de la novela, la lectura del *Diario* de los Goncourt transfigura retrospectivamente el salón Verdurin, que jamás había gozado de prestigio en la mente del narrador porque ningún artista lo había pintado todavía:

> Pero era incapaz de ver nada cuyo deseo no me hubiera sido sugerido previamente por alguna lectura [...] ¡Cuántas veces –lo sabía muy bien, sin necesidad de aprenderlo en aquella página del Goncourt– fui incapaz de prestar atención a cosas o a personas que más tarde, después de que un artista me presentara su imagen en la soledad, hubiera caminado leguas, arriesgado la vida por volver a encontrarlas!

Hay que atribuir, asimismo, a la sugestión literaria los carteles teatrales que el narrador lee ávidamente durante sus paseos por los Campos Elíseos. Las formas más elevadas de la sugestión no están separadas de las más bajas. Entre don Quijote y el pequeño burgués víctima de la publicidad, la distancia no es tan grande como querría hacernos creer el romanticismo.

La actitud del narrador hacia su mediador Bergotte recuerda la de don Quijote hacia Amadís:

> [...] yo ignoraba su opinión sobre casi todas las cosas. No dudaba de que fuera completamente diferente a la mía, ya que venía de un mundo desconocido al que yo intentaba elevarme; persuadido de que mis ideas hubieran parecido pura inepcia a aquel espíritu perfecto, hasta tal punto había hecho yo tabla rasa de todas ellas que, cuando por casualidad sucedía que encontraba en alguno de sus libros una que ya había pensado yo mismo, mi corazón se ensanchaba como si un dios en su bondad me la hubiera devuelto, la hubiera declarado legítima y bella [...]. Incluso más adelante, cuando ya comenzaba a escribir un libro, algunas frases cuya calidad no bastaba para proseguirlas, encontraba su equivalente en Bergotte. Pero solo podía disfrutarlas cuando las leía en su obra.

Si don Quijote se hace caballero andante para imitar a Amadís, se concibe que Marcel quiera hacerse escritor para imitar a Bergotte. La imitación del héroe contemporáneo es más humilde, más rebajada y como paralizada por un terror religioso. La fuerza del *Otro* sobre el Yo es mayor que nunca y veremos que no está limitada a un mediador *único*, como en los héroes anteriores.

El narrador ha acabado por ir a una representación de la Berma. De

vuelta al apartamento familiar, conoce a monsieur de Norpois, invitado aquella noche a cenar. Incitado a comunicar sus impresiones del teatro, Marcel, ingenuamente, confiesa su decepción. Su padre se siente muy incómodo y monsieur de Norpois se cree obligado a rendir a la gran actriz el homenaje de unos cuantos pomposos tópicos. Las consecuencias de esta banal conversación son típica y esencialmente proustianas. Las palabras del viejo diplomático rellenan el vacío abierto por el espectáculo en la mente y la sensibilidad de Marcel. Renace la fe en la Berma. A la mañana siguiente, una mediocre gacetilla de un diario mundano completa la obra de monsieur de Norpois. Al igual que en los novelistas anteriores, la sugestión literaria y la sugestión oral se prestan mutuo apoyo. Marcel, ahora, ya no duda de la belleza del espectáculo ni de la intensidad de su propio placer. No solo y exclusivamente el *Otro* permite desencadenar su deseo, sino que su testimonio predomina fácilmente sobre la experiencia vivida cuando esta contradice a aquel.

Aunque eligiéramos otros ejemplos, el resultado seguiría siendo siempre el mismo. En cada ocasión, el deseo proustiano es un triunfo de la sugestión sobre la impresión. En su nacimiento, es decir, en la fuente misma de la subjetividad, siempre se encuentra al *Otro*, victoriosamente instalado. La fuente de la «transfiguración» está en nosotros, pero el agua viva solo brota cuando el mediador ha golpeado la roca con su varita mágica. El narrador nunca tiene simplemente ganas de jugar, de leer una obra, de contemplar una obra de arte; siempre es el placer que lee en el rostro de los jugadores, una conversación, una primera lectura lo que desencadenan el trabajo de la imaginación y provocan el deseo:

> [...] lo que inicialmente había en mí de más íntimo, la palanca en incesante movimiento que gobernaba el resto, era la creencia en la riqueza filosófica, en la belleza del libro que leía, y mi deseo de apropiármelas, fuera cual fuere el libro. Pues, incluso si lo había comprado en Combray [...] es que lo había identificado porque me había sido citado como una obra notable por el profesor o el camarada que me parecía poseer en aquella época el secreto de la verdad y de la belleza medio presentidas, medio incomprensibles, cuyo conocimiento era el objeto vago pero permanente de mi pensamiento.

Así pues, el jardín interior tan celebrado por los críticos nunca es un jardín solitario. A la luz de todos esos deseos de infancia ya «triangulares», el sentido de los celos y del esnobismo se hace más evidente que nunca. El

deseo proustiano *siempre* es un deseo prestado. No hay nada, en *En busca del tiempo perdido*, que corresponda a la teoría simbolista y solipsista que resumíamos hace un momento. Se nos objetará que esta teoría es la del propio Marcel Proust. Es posible, pero también Marcel Proust puede equivocarse. La teoría es falsa y la rechazamos.

Las excepciones a la regla del deseo siempre son aparentes. No existe mediador en el caso de los campanarios de Martinville, pero lo que despiertan estos campanarios no es un deseo de posesión, sino un deseo de expresión. La emoción estética no es deseo sino cese de todo deseo, regreso a la calma y a la alegría. Al igual que la «pasión» stendhaliana, estos instantes privilegiados quedan ya fuera del mundo novelesco. Preparan *El tiempo recobrado* del que constituyen, en cierto modo, la *anunciación*.

El deseo es *uno*: no existe solución de continuidad entre el niño y el esnob, entre *Combray* y *Sodoma y Gomorra*. Nos preguntamos más de una vez, y no sin cierto malestar, acerca de la edad del narrador, pues en Proust no existe la infancia. La infancia autónoma, indiferente al mundo de los adultos, es un mito para las personas mayores. El arte romántico de rehacerse una infancia no es más serio que el arte de ser abuelo. Los que se adornan con la «espontaneidad» infantil quieren fundamentalmente distinguirse de los *Otros*, los adultos, sus semejantes, y no hay nada menos infantil que eso. La auténtica infancia no desea con mayor espontaneidad que el esnob; el esnob no desea con menor intensidad que el niño. Debemos remitir a los que ven un abismo entre el esnob y el niño al episodio de la Berma. ¿Es en el esnob o en el niño que los textos de un Bergotte y las palabras de un Norpois despiertan una emoción siempre extraña a la obra de arte que le sirve de pretexto? El genio proustiano borra unas fronteras que nos parecían grabadas en la naturaleza humana. Está en nuestras manos restablecerlas: podemos dibujar una línea arbitraria en el universo novelesco; podemos bendecir Combray y maldecir el Faubourg Saint-Germain. Podemos leer Proust de la misma manera que leemos el mundo que nos rodea, descubriendo siempre al niño en nosotros mismos y al esnob en los demás. Pero jamás veremos juntarse *Por donde vive Swann* y *Por donde los Guermantes*. Siempre permaneceremos ajenos a la verdad esencial de *En busca del tiempo perdido*.

El deseo es tan triangular en el niño como en el esnob. Esto no quiere decir que sea imposible cualquier distinción entre la felicidad de uno y los

sufrimientos del otro. Pero esta auténtica distinción ya no tiene su fuente en la excomunión del esnob. No se refiere a la *esencia* del deseo sino a la *distancia* entre mediador y sujeto deseante. Los mediadores de la infancia proustiana son los padres y el gran escritor Bergotte; es decir, unos seres que Marcel admira e imita abiertamente sin temer jamás ninguna rivalidad por su parte. Así pues, la mediación infantil constituye un nuevo tipo de *mediación externa*.

En su universo, el niño disfruta de la felicidad y de la paz. Pero este universo ya está amenazado. Cuando la madre niega un beso a su hijo ya interpreta el doble papel, propio de la mediación interna, de instigadora del deseo y de centinela implacable. La divinidad familiar cambia brutalmente de aspecto. Las angustias nocturnas de Combray prefiguran las angustias del esnob y del amante.

Proust no es el único en percibir esta proximidad, para nosotros paradójica, entre el esnob y el niño. Junto al «bovarismo triunfante» que es el esnobismo, Jules de Gaultier descubre un «bovarismo pueril» y describe ambos bovarismos de manera muy aproximada. El esnobismo es «el conjunto de medios empleados por un ser para oponerse a la aparición en el campo de su conciencia de su ser auténtico, para hacer figurar incesantemente en él un personaje más bello en el cual se reconoce». En cuanto al niño, «al concebirse diferente de lo que es, se atribuye las cualidades y las aptitudes del modelo que lo ha fascinado». El bovarismo pueril reproduce exactamente el mecanismo del deseo proustiano, tal como acaba de revelarnos el episodio de la Berma:

> [...] la infancia es el estado natural en que la facultad de *concebirse otro* se manifiesta con el máximo de evidencia [...] el niño demuestra una extraordinaria sensibilidad respecto a todos los impulsos procedentes del exterior, al mismo tiempo que una avidez sorprendente respecto a todos los conocimientos adquiridos por el saber humano y encerrados en las nociones que los hacen transmisibles [...] Recurriendo a sus propios recuerdos, cada uno de nosotros puede imaginarse cuán pobre es a esa edad el poder de la realidad sobre el espíritu, y cuán grande, por el contrario, el poder de deformación del espíritu respecto a la realidad [...]. [La] avidez [del niño] tiene [...] como contrapartida una fe sin reservas en la cosa enseñada. La noción impresa le confiere unas certidumbres más fuertes de lo que consigue la cosa vista. Durante un largo periodo, la noción, por su carácter de universalidad, domina con autoridad sobre sus experiencias individuales.

Diríase que estamos leyendo el comentario de los textos proustianos que acabamos de juntar. Pero Gaultier escribía antes que Proust y es de Flaubert

de quien creía hablar. Amparado en su intuición fundamental y seguro de mantenerse en el centro de la inspiración flaubertiana, Gaultier irradia libremente a partir de ese centro, aplicando la idea a unos terrenos que Flaubert no había descubierto y extrayendo unas consecuencias que tal vez él no habría aprobado. Es un hecho que la sugestión desempeña en Flaubert un papel más limitado de lo que pretende Gaultier; la sugestión jamás llega a triunfar de una experiencia que contradiría formalmente; se contenta con incrementar una experiencia insuficiente para falsear su sentido, o, a lo sumo, rellenar el vacío provocado por la falta de experiencia. Así pues, las opiniones más sugestivas del *bovarismo* son a veces las más discutibles desde un punto de vista estrictamente flaubertiano. Pero no por ello cae Gaultier en lo imaginario puro. Solo tiene que abandonarse a su inspiración «bovárica»; solo tiene que llevar a las últimas consecuencias los principios que desprende de las obras de Flaubert para esbozar las grandes «leyes» de la psicología proustiana. ¿Ocurriría lo mismo si las obras de los dos novelistas no hundieran sus raíces en un mismo substrato psicológico y metafísico?

Veinticuatro horas después de la representación, Marcel está convencido de que la Berma le ha procurado todo el placer que esperaba de ella. El angustioso conflicto entre la experiencia personal y el testimonio ajeno se ha resuelto en favor de lo ajeno. Pero elegir al *Otro* en estas materias no es más que una manera especial de elegirse a sí mismo. Significa elegir de nuevo el viejo yo cuya competencia y cuyo gusto jamás serán puestos en duda, gracias a monsieur de Norpois y al periodista del *Figaro*. Es creer en sí mismo gracias al *Otro*. La operación no sería posible sin un *olvido* casi instantáneo de la impresión auténtica. Este olvido interesado subsiste hasta *El tiempo recobrado*, verdadero flujo de *recuerdo vivo*, verdadera resurrección de la verdad gracias a la cual será posible escribir el episodio de la Berma.

Antes de este redescubrimiento del Tiempo, el episodio de la Berma se habría limitado, si Proust lo hubiera redactado, a la opinión de monsieur de Norpois y a la del *Figaro*. Marcel Proust nos habría dado esta opinión como auténticamente propia y nosotros nos habríamos extasiado ante la precocidad del joven artista y la finura de su juicio. *Jean Santeuil* abunda en

escenas de este tipo. El héroe de esta primera novela se nos aparece siempre bajo una luz romántica y favorecida. *Jean Santeuil* es una obra sin genio. *Jean Santeuil* precede a la experiencia de *El tiempo recobrado* y es de *El tiempo recobrado* de donde brota el genio novelesco. Proust ha afirmado constantemente que la revolución estética de *El tiempo recobrado* era fundamentalmente una revolución espiritual y moral; ahora vemos perfectamente que Proust llevaba razón. Recuperar el tiempo es recuperar la impresión auténtica bajo la opinión ajena que la recubre; es, por consiguiente, descubrir esta opinión ajena en su calidad de opinión extraña; es entender que el proceso de mediación nos aporta una impresión vivísima de autonomía y de espontaneidad en el preciso instante en que dejamos de ser autónomos y espontáneos. Recuperar el tiempo es acoger una verdad que la mayoría de los hombres pasan su vida rehuyendo, es admitir que siempre se ha copiado a los *Otros* a fin de parecer original tanto a sus ojos como a los propios. Recuperar el tiempo es abolir una pequeña parte del propio orgullo.

El genio novelesco comienza con el derrumbamiento de las mentiras egoístas. Bergotte, Norpois, el artículo del *Figaro*, son lo que el novelista mediocre nos daría como procedente de sí mismo, lo que el novelista genial nos presenta como procedente del *Otro*, y lo que constituye la auténtica *intimidad* de la conciencia.

No cabe duda de que todo eso es muy banal, muy común, es la verdad de todos los hombres. Sin duda, pero nunca es *nuestra verdad*. El orgullo romántico denuncia gustosamente la presencia del mediador en los *Otros* a fin de asentar su autonomía sobre las ruinas de las pretensiones rivales. El genio novelesco está presente cuando la verdad de los *Otros* se convierte en la verdad del héroe; es decir, en la verdad del propio novelista. Después de haber arrojado la maldición sobre los *Otros*, el Edipo novelista descubre que también él es culpable. Pero el orgullo nunca llega hasta su propio mediador y la experiencia de *El tiempo recobrado* es una muerte del orgullo; es decir, un nacimiento a la humildad, que es también nacimiento a la verdad. Cuando Dostoievski celebra la *terrible fuerza de la humildad*, nos está hablando de la creación novelesca.

Por consiguiente, la teoría «simbolista» del deseo es tan antinovelesca como la cristalización stendhaliana en su forma original. Estas teorías nos describen un deseo sin mediador. Traducen el punto de vista del sujeto

deseante decidido a *olvidar* el papel que desempeña el *Otro* en su visión del mundo.

Si Proust recurre al vocabulario simbolista, es que la omisión del mediador ni se le ocurre, ya que no se trata de una descripción novelesca concreta. No ve lo que la teoría suprime sino lo que expresa: la vanidad del deseo, la insignificancia del objeto, la transfiguración subjetiva y esa decepción que denominamos goce... En esta descripción todo es cierto. Solo es falaz en la medida en que se la supone completa. Proust escribe millares de páginas para completarla. Los críticos no escriben nada. Aíslan unas cuantas frases bastante banales en la inmensa *En busca del tiempo perdido* y dicen: «Ahí está el deseo proustiano». Estas frases les parecen preciosas porque halagan, involuntariamente, la misma ilusión que la novela derrota, esta ilusión de autonomía a la que el hombre moderno se siente tanto más ligado en la medida en que se hace más falsa. Los críticos desgarran la túnica sin costura que el novelista se ha empeñado en tejer. Retornan al nivel de la experiencia habitual. Mutilan la obra de arte de igual manera que Proust comenzó por mutilar su propia experiencia *olvidando* a Bergotte y a Norpois en el episodio de la Berma. Así pues, los críticos «simbolistas» quedan por debajo de *El tiempo recobrado*. Hacen retroceder la obra novelesca hacia la obra romántica.

Románticos y simbolistas quieren un deseo transfigurador, pero lo quieren perfectamente espontáneo. No les gusta oír hablar del *Otro*. Se apartan de la cara oscura del deseo, pretendiéndola ajena a su hermoso sueño poético y negando que sea su contrapartida. A partir del sueño, el novelista nos muestra el siniestro cortejo de la mediación interna: «La envidia, los celos y el odio impotente». La fórmula de Stendhal sigue siendo estremecedoramente exacta cuando es aplicada al universo proustiano. Tan pronto como se sale de la infancia, cualquier transfiguración coincide con un dolor agudo. La imbricación del *sueño* y de la *rivalidad* es tan perfecta que la verdad novelesca se disgrega como leche cortada cuando se disocian los elementos del deseo proustiano. Solo quedan dos pobres mentiras, el Proust «interior» y el Proust «psicólogo». Y nos preguntamos inútilmente cómo esas dos abstracciones contradictorias han podido dar vida a *En busca del tiempo perdido*.

Como sabemos, la aproximación del mediador tiende a hacer coincidir las dos esferas de *posibilidades* cuyos centros ocupan respectivamente los dos rivales. El resentimiento que estos experimentan recíprocamente no cesa, por consiguiente, de aumentar. En Proust, el nacimiento de la pasión se confunde con el nacimiento del odio. Esta «ambivalencia» del deseo ya es muy clara en el caso de Gilberte. Cuando el narrador ve a la adolescente por primera vez, su deseo se traduce en muecas espantosas. Al margen del círculo familiar inmediato, a partir de ese momento solo hay espacio para una única emoción, la que provoca el mediador cuando rechaza, inexorable, la entrada del «reino superior» cuya llave posee.

Proust sigue hablando de deseo y de odio, de amor y de celos, pero afirma incesantemente la equivalencia de todos estos sentimientos. Ya en *Jean Santeuil* ofrece del odio una admirable definición triangular que también es una definición del deseo:

> El odio [...] escribe cada día para nosotros la novela más falsa de la vida de nuestros enemigos. En lugar de una mediocre felicidad humana, recorrida por las penas habituales que acabarían por inducirnos a suaves simpatías, les supone una alegría insolente que se ofrece irritante a nuestra rabia. Transfigura tanto como el deseo y, al igual que él, nos deja sedientos de sangre humana. Pero, por otra parte, como solo puede satisfacerse con la destrucción de esta alegría, la supone, la cree, la ve perpetuamente destruida. Se preocupa de la razón tan poco como del amor, y vive con la mirada fija en una esperanza invencible.

En *Del amor*, Stendhal ya observaba que existe una cristalización del odio. Un paso más y ambas cristalizaciones coinciden. Proust nos muestra incesantemente el odio en el deseo, el deseo en el odio. Pero permanece fiel al lenguaje tradicional; nunca eliminará los «como» y los «tantos como» que salpican la cita anterior. No alcanzará el estadio supremo de la mediación interna. Esta última etapa quedaba reservada para otro novelista, el ruso Dostoievski, que precede a Proust en la cronología pero que le sucede en la historia del deseo triangular.

A excepción de unos pocos personajes que escapan por completo al deseo según el *Otro*, no existe en Dostoievski amor sin celos, amistad sin envidia, atracción sin repulsión. Se insultan, se escupen a la cara y, unos instantes después, están a los pies del enemigo, abrazando sus rodillas. En su esencia, esta fascinación odiosa no difiere del esnobismo proustiano y de la vanidad stendhaliana. El deseo copiado sobre otro deseo tiene como

consecuencias ineluctables «la envidia, los celos y el odio impotente». A medida que el mediador se aproxima y se pasa de Stendhal a Proust y de Proust a Dostoievski, los frutos del deseo triangular se hacen más amargos.

En Dostoievski el odio, demasiado intenso, acaba por «estallar», revelando su doble naturaleza o, mejor dicho, el doble papel de modelo y de obstáculo desempeñado por el mediador. Este odio que adora, esta veneración que arrastra por el fango e incluso por la sangre, es la forma paroxística del conflicto engendrado por la mediación interna. El héroe dostoievskiano revela en todo instante, mediante los gestos y las palabras, una verdad que sigue siendo el secreto de la conciencia en los novelistas anteriores. Los sentimientos «contradictorios» son tan violentos que el héroe ya no es capaz de dominarlos.

El lector occidental se siente en ocasiones algo perdido en el universo dostoievskiano. La fuerza disolvente de la mediación interna se ejerce aquí en el mismo seno del núcleo familiar. Afecta una dimensión de la existencia que sigue siendo prácticamente inviolable en los novelistas franceses. Cada uno de los tres grandes novelistas de la mediación interna tiene su terreno privilegiado. En Stendhal, la vida pública y política está minada por el deseo de préstamo. En Proust, el mal se extiende a la vida privada, a excepción, casi siempre, del círculo familiar. En Dostoievski, este círculo íntimo también está contaminado. Así pues, en el mismo seno de la mediación interna podemos oponer la mediación *exogámica* de Stendhal y de Proust a la mediación *endogámica* de Dostoievski.

Por otra parte, esta división no es rigurosa. Stendhal transita por el terreno proustiano cuando pinta las formas extremas del amor «cerebral», e incluso por el terreno dostoievskiano cuando nos muestra el odio del hijo por el padre. De igual manera, las relaciones de Marcel con sus padres son a veces «predostoievskianas». Los novelistas se aventuran frecuentemente fuera de su propio campo pero, cuanto más se alejan, más rápidos, esquemáticos e inseguros son.

Esta división aproximada del terreno existencial entre los novelistas define una invasión de los centros vitales del individuo por el deseo triangular, una profanación que gana poco a poco las regiones más íntimas del ser. Este deseo es un mal roedor que comienza atacando la periferia y se propaga después al centro; es una *alienación* cada vez más total a medida que la distancia disminuye entre el modelo y el discípulo. Esta distancia

alcanza su mínimo en la mediación familiar de padre a hijo, de hermano a hermano, de esposo a esposo, o de madre a hijo, como en el caso de François Mauriac, y, claro está, de Dostoievski.

En términos de mediación, el universo dostoievskiano está «más acá» o, si se prefiere, «más allá» de Proust como Proust está más acá o más allá de Stendhal. El universo dostoievskiano difiere de los precedentes de la misma manera como estos diferían entre sí. Esta diferencia no es ausencia de relaciones y de contactos. Si Dostoievski fuera tan «autónomo» como a veces se pretende, no podríamos penetrar en su obra. La leeríamos de la misma manera en que deletreamos las letras de un lenguaje desconocido.

No hay que presentar los «monstruos admirables» de Dostoievski como otros tantos aerolitos de trayectorias imprevistas. En la época del marqués de Vogüé, se repetía por doquier que los personajes dostoievskianos eran demasiado «rusos» para resultar perfectamente accesibles a nuestras mentes cartesianas. Esta obra misteriosa escapaba por definición a nuestros criterios de occidentales racionales. Hoy, ya no es el ruso lo que predomina en Dostoievski sino el apóstol de la «libertad», el innovador genial, el iconoclasta que ha roto los antiguos marcos del arte de la novela. Se opone incesantemente el hombre dostoievskiano y su existencia libre a los simplistas análisis de nuestros propios novelistas, obsoletos, psicólogos y burgueses. Tanto este culto fanático como la desconfianza de antaño, nos impide ver en Dostoievski la culminación de la novela moderna y su etapa suprema.

El esoterismo muy relativo de Dostoievski no le convierte en superior ni en inferior a nuestros propios novelistas. No es el escritor, sino el lector, en este caso, quien crea la oscuridad. Nuestros titubeos no asombrarían a Dostoievski, persuadido como estaba del *adelanto* ruso respecto a las formas de experiencia occidental. Rusia ha pasado sin transición de las estructuras tradicionales y feudales a la sociedad más *moderna*. No ha conocido el interregno burgués. Stendhal y Proust son los novelistas de este interregno. Ocupan las regiones superiores de la mediación interna. Dostoievski ocupa las regiones más bajas.

El adolescente ilustra perfectamente las características propias del deseo dostoievskiano. Las relaciones entre Dolgoruki y Versilov solo pueden interpretarse en términos de mediación. El hijo y el padre aman a la misma mujer. La pasión de Dolgoruki por la generala Ajmakova está copiada de la

pasión paterna. Esta mediación de padre a hijo no es la mediación *externa* de la infancia proustiana, la que definíamos a propósito de Combray, sino la mediación *interna*, que convierte al mediador en un rival detestado. El desdichado bastardo es a un tiempo el igual de un padre que no cumple sus deberes y la víctima fascinada por este ser que, inexplicablemente, lo ha rechazado. Para entender a Dolgoruki no hay que compararlo, por tanto, con los niños y los padres de las novelas anteriores sino más bien con el esnob proustiano obsesionado por el ser que se *niega a recibirlo*. Por otra parte, esta comparación no es del todo exacta pues la distancia entre el padre y el hijo es menor que la distancia entre los dos esnobs. Así pues, la prueba de Dolgoruki es aún más dolorosa que la del esnob o la del celoso proustiano.

A medida que el mediador se aproxima, su papel crece y el del objeto disminuye. Con una intuición genial, Dostoievski instala al mediador en el primer plano de la escena y repele al objeto al segundo. Finalmente, la composición novelesca refleja la jerarquía auténtica del deseo. En Stendhal y en Proust todo seguiría ordenándose, en el caso de *El adolescente*, en torno al héroe principal, o a la generala Ajmakova. Dostoievski centra su obra en el mediador Versilov. Hay que añadir que, desde la perspectiva que nos interesa, *El adolescente* no es la más audaz de las obras dostoievskianas. Es un compromiso entre varias soluciones. El desplazamiento del centro de gravedad novelesco está ilustrado de manera más afortunada, y más espectacular, en *El eterno marido*. Veltchaninov, rico solterón, es un donjuán de edad madura que comienza a sentirse invadido por el cansancio y el tedio. Lleva unos cuantos días obsesionado por las apariciones fugitivas de un hombre a la vez misterioso y familiar, inquietante y grotesco. La identidad del personaje no tarda en revelarse. Se trata de un tal Pavel Pavlovich Trussotzki, cuya esposa, una antigua amante de Veltchaninov, acaba de morir. Pavel Pavlovich ha abandonado su provincia para buscar, en San Petersburgo, a los amantes de la difunta. Uno de estos muere a su vez y Pavel Pavlovich, de luto riguroso, sigue el cortejo fúnebre. Queda Veltchaninov, al que abruma con las atenciones más grotescas y exaspera con su perseverancia. El marido engañado cuenta las cosas más extrañas acerca del pasado. Visita a su rival en plena noche, bebe

a su salud, lo besa en la boca, lo tortura sabiamente con la ayuda de una desdichada chiquilla de la que nunca se sabrá quién es el padre...

La mujer ha muerto y el amante sigue. Ya no existe objeto, pero no por ello el mediador, Veltchaninov, deja de ejercer una atracción invencible. Este mediador es un narrador ideal: está en el centro de la acción pero apenas participa en ella. Describe los acontecimientos con tanto mayor cuidado en la medida en que no siempre consigue interpretarlos y teme descuidar un detalle importante.

Pavel Pavlovich proyecta un segundo matrimonio. Este ser fascinado se dirige una vez más a casa del amante de su primera esposa; le pide que lo ayude a elegir un regalo para la nueva prometida; le ruega que lo acompañe a su casa. Veltchaninov se resiste, pero Pavel Pavlovich insiste, suplica y acaba por salirse con la suya.

Los dos «amigos» son muy bien acogidos en casa de la muchacha. Veltchaninov habla bien, toca el piano. Su desenvoltura mundana produce un efecto maravilloso: toda la familia se amontona a su alrededor, incluyendo a la joven que Pavel Pavlovich considera ya como su prometida. El pretendiente escarnecido hace infructuosos esfuerzos para aparecer como seductor. Nadie se lo toma en serio. Contempla este nuevo desastre, tembloroso de angustia y de deseo... Unos cuantos años después, Veltchaninov encuentra de nuevo a Pavel Pavlovich en una estación de ferrocarril. El eterno marido ya no va solo, lo acompaña una mujer encantadora, su esposa, así como un joven y apuesto militar...

El eterno marido revela la esencia de la mediación interna bajo la forma más simple y pura posible. Ninguna digresión permite distraer o extraviar al lector. El texto parece enigmático porque es demasiado claro. Proyecta sobre el triángulo novelesco una luz que nos deslumbra.

Ante Pavel Pavlovich, ya no podemos poner en duda esta prioridad del *Otro* en el deseo, cuyo principio Stendhal ha sido el primero en plantear. El héroe siempre intenta convencernos de que su relación con el objeto deseado es independiente del rival. Aquí vemos perfectamente que este héroe nos engaña. El mediador está inmóvil y el héroe gira a su alrededor como un planeta en torno al Sol. El comportamiento de Pavel Pavlovich nos parece extraño, pero está absolutamente de acuerdo con la lógica del deseo triangular. Pavel Pavlovich solo puede desear a través de Veltchaninov, *en* Veltchaninov como dirían los místicos. Así pues, arrastra a Veltchaninov a

casa de la mujer que ha elegido para que Veltchaninov la desee y aparezca como aval de su valor erótico.

Algunos críticos se complacerían en ver a Pavel Pavlovich como un «homosexual latente». Pero la homosexualidad, latente o no, no hace más inteligible la estructura del deseo. Aleja a Pavel Pavlovich del hombre llamado normal. No se ve ni se entiende nada reduciendo el deseo triangular a una homosexualidad necesariamente opaca para el heterosexual. Los resultados serían mucho más interesantes si se invirtiera el sentido de la explicación. Hay que intentar *entender* algunas formas de homosexualidad a partir del deseo triangular. La homosexualidad proustiana, por ejemplo, puede definirse como un deslizamiento hacia el mediador de un valor erótico que sigue aún ligado al objeto en el donjuanismo «normal». *A priori*, este deslizamiento no es imposible; es incluso verosímil en los estadios agudos de la mediación interna caracterizados por una preponderancia cada vez más visible del mediador y una desaparición gradual del objeto. Algunos pasos de *El eterno marido* revelan claramente un comienzo de desviación erótica hacia el rival fascinante.

Las novelas se iluminan recíprocamente y la crítica debería extraer de las propias novelas sus métodos, sus conceptos e incluso el sentido de su esfuerzo... En este caso, deberíamos dirigirnos hacia el Proust de *La prisionera*, que está bastante próximo a Pavel Pavlovich, para hacernos entender lo que desea este héroe:

> Si supiéramos analizar mejor nuestros amores, veríamos que con frecuencia las mujeres solo nos gustan a causa del contrapeso de los hombres a los que tenemos que disputárselas, aunque suframos mortalmente por tener que hacerlo; suprimido este contrapeso, decae el encanto de la mujer. Tenemos un ejemplo de ello en el hombre que, sintiendo debilitarse su gusto por la mujer que ama, aplica espontáneamente las reglas que ha descubierto y, para estar seguro de que no deja de amar a la mujer, la sitúa en un medio peligroso donde tiene que protegerla cada día.

Asoma, por debajo del tono desenvuelto, la fundamental angustia proustiana, que también es la angustia de Pavel Pavlovich. También el héroe dostoievskiano aplica «espontáneamente», si no serenamente, unas reglas que él realmente no ha «descubierto» pero que no por ello dejan de gobernar su miserable existencia.

El deseo triangular es *uno*. Se parte de don Quijote y se llega a Pavel Pavlovich. O se parte de *Tristán e Isolda*, como hace Denis de Rougemont

en *El amor y Occidente*, y no se tarda en llegar a esta «psicología de los celos que invade nuestros análisis». Al definir esta psicología como una «profanación del mito» que se encarna en el poema de Tristán, Rougemont reconoce explícitamente el vínculo que une las formas más «nobles» de la pasión a los celos enfermizos, tal como nos los describen un Proust o un Dostoievski: «Celos deseados, provocados, solapadamente favorecidos», observa con mucha razón Rougemont: «Acabamos por desear que el ser amado sea infiel», para que podamos perseguirlo de nuevo y «experimentar el amor en sí».

Así es más o menos, en efecto, el deseo de Pavel Pavlovich. El eterno marido no puede prescindir de los celos. Amparados en nuestros análisis y en el testimonio de Denis de Rougemont, veremos ahora detrás de todas las formas del deseo triangular una única y exclusiva trampa infernal en la que el héroe se hunde lentamente. El deseo triangular es *uno* y nos consideramos a punto de poder ofrecer una prueba deslumbrante de esta unidad refiriéndonos a un punto en que el escepticismo parece más justificado. Nos referimos a los dos «extremos» del deseo, ilustrado uno de ellos por Cervantes, y el otro por Dostoievski, aunque parezca muy difícil mantenerlos unidos en una misma estructura. Se nos concederá que Pavel Pavlovich es un hermano del esnob proustiano o incluso del vanidoso stendhaliano, pero ¿quién reconocerá en él a un primo, aunque sea lejano, del ilustre don Quijote? Los exaltados panegiristas de este héroe no pueden dejar de considerar blasfema nuestra comparación. En su opinión, don Quijote solo habita las alturas. ¿Cómo es posible que el creador de este ser sublime haya presentido los bajos fondos en que chapotea el eterno marido?

Hay que buscar la respuesta a esta pregunta en uno de esos relatos con los que Cervantes ha rellenado *Don Quijote*. Aunque todos ellos obedezcan a un molde pastoril o caballeresco, no todos estos textos son recaídas en el género romántico-novelesco. Uno de ellos, *El curioso impertinente*, ilustra un deseo triangular absolutamente semejante al de Pavel Pavlovich.

Anselmo acaba de casarse con la joven y bonita Camila. La boda se ha efectuado a iniciativa de Lotario, queridísimo amigo del feliz esposo. Algún tiempo después de la boda, Anselmo presenta a Lotario un curioso pedido. Le suplica que corteje a Camila, cuya fidelidad, dice, quiere «poner a prueba». Lotario se niega indignado pero Anselmo vuelve a la carga, presiona a su amigo de mil maneras y revela en todas sus palabras el

carácter obsesivo de su deseo. Lotario se escabulle largo tiempo pero luego finge aceptar para tranquilizar a Anselmo. Este prepara unos encuentros a solas entre los dos jóvenes. Sale de viaje, regresa repentinamente, reprocha amargamente a Lotario que no se tome su papel en serio. Se comporta, en pocas palabras, de una manera tan delirante que acaba por arrojar a Lotario y Camila en brazos el uno del otro. Al saber que ha sido engañado, Anselmo, presa de la desesperación, se suicida.

Cuando se relee este texto a la luz del *El eterno marido* y de *La prisionera*, ya no es posible considerarlo artificial y desprovisto de interés. Dostoievski y Proust nos permiten alcanzar su auténtico sentido. *El curioso impertinente* es *El eterno marido* de Cervantes, los relatos solo difieren por la técnica y los detalles de la intriga.

Pavel Pavlovich atrae a Veltchaninov a casa de su prometida; Anselmo pide a Lotario que corteje a su mujer. En ambos casos, el prestigio del mediador es lo único que puede ratificar la excelencia de una elección sexual. Cervantes insiste extensamente, al comienzo de su relato, respecto a la amistad que une a los dos protagonistas, a la infinita estima que experimenta Anselmo por Lotario, al papel de intermediario que este último ha jugado entre las dos familias con motivo del matrimonio.

Está claro que esta amistad ferviente va acompañada de un agudo sentimiento de rivalidad. Pero esta rivalidad permanece en la sombra. En *El eterno marido* lo que permanece oculto es la otra cara del sentimiento «triangular». Vemos claramente el odio del marido engañado: tenemos que adivinar poco a poco la veneración que disimula este odio. Pavel Pavlovich le pide a Veltchaninov que elija la alhaja que destina a su prometida porque, a sus ojos, este disfruta de un prestigio sexual inmenso.

En ambos relatos, el héroe parece ofrecer gratuitamente la mujer amada al mediador, de la misma manera que un fiel ofrecería un sacrificio a la divinidad. Pero el fiel ofrece el objeto para que el dios lo disfrute: el héroe de la mediación interna ofrece el objeto para que el dios no lo disfrute. Empuja a la mujer amada hacia el mediador para hacérsela desear y para triunfar a continuación sobre este deseo rival. No es *en* su mediador que desea, sino más bien *contra* él. El único objeto que el héroe desea es aquel con el que frustrará a su mediador. En el fondo, solo le interesa una victoria decisiva sobre este insolente mediador. Lo que guía a Anselmo y a Pavel

Pavlovich es siempre el orgullo sexual, y este orgullo es lo que los precipita a las derrotas más humillantes.

El curioso impertinente y *El eterno marido* sugieren una interpretación no romántica de don Juan. Anselmo y Pavel Pavlovich se enfrentan a los maestrillos charlatanes, engreídos y «prometeicos» que abundan en nuestro siglo. El orgullo es lo que crea a don Juan y el orgullo nos convierte a todos nosotros, tarde o temprano, en un esclavo del otro. El verdadero don Juan no es autónomo; es incapaz, por el contrario, de prescindir de los *Otros*. Esta verdad aparece hoy disimulada. Pero es la verdad de algunos seductores shakespearianos; es la verdad del don Juan de Molière:

> El azar me llevó a ver a esta pareja de amantes tres o cuatro días antes de su viaje. Jamás he visto a dos personas tan contentas la una de la otra y tan rebosantes de amor. La visible ternura de sus mutuos ardores me llenó de emoción; me afectó profundamente y mi amor comenzó con los celos. Sí, no pude soportar verlos tan bien juntos; el despecho alertó mis deseos, y me imaginaba un placer extremo en poder turbar su entendimiento y romper este compromiso que hacía considerarse ofendida a la delicadeza de mi corazón.

Ninguna influencia literaria puede explicar los puntos de contacto entre *El curioso impertinente* y *El eterno marido*. Todas las diferencias proceden de la forma y todas las semejanzas del fondo. Sin duda, Dostoievski no sospechó nunca estas semejanzas. Al igual que tantos otros lectores del siglo XIX, solo veía la obra maestra española a través de las exégesis románticas y probablemente se formulaba una idea tremendamente falsa de Cervantes. Todas sus observaciones sobre *Don Quijote* delatan una influencia romántica.

La presencia de *El curioso impertinente* junto a *Don Quijote* siempre ha intrigado a los críticos. Se preguntan si el relato es compatible con la novela; la unidad de la obra maestra parece algo comprometida. Esta unidad es la que revela nuestro viaje a través de la literatura novelesca. Partimos de Cervantes y, al retornar a él, verificamos que el genio del novelista abarca las formas extremas del deseo según el *Otro*. Entre el Cervantes de don Quijote y el Cervantes de Anselmo, la distancia es considerable, ya que permite albergar todas las obras vistas en este capítulo, pero no es infranqueable, ya que todos estos novelistas se dan la mano. Flaubert, Stendhal, Proust y Dostoievski forman una cadena ininterrumpida de un Cervantes al otro.

En mi opinión, la presencia simultánea de la mediación externa y de la mediación interna en el seno de una misma obra confirma la unidad de la literatura *novelesca*. Y la unidad de esta literatura confirma, a su vez, la de *Don Quijote*. Demostramos la una con la otra de la misma manera en que se demuestra que la Tierra es redonda, rodeándola. Es tan grande el poder creador del padre de la novela moderna que se ejerce sin esfuerzo en todo «el espacio» novelesco. No hay una sola idea de la novela occidental que no esté presente, en germen, en Cervantes. Y la idea de las ideas, la idea cuyo papel central aparece confirmado a cada instante, la idea-madre, a partir de la cual se puede recuperar todo, es el deseo triangular que servirá de base a la teoría de la novela *novelesca* de la que este primer capítulo constituye la introducción.

2. LOS HOMBRES SERÁN UNOS DIOSES LOS UNOS PARA LOS OTROS

Todos los héroes de novela esperan de la posesión una metamorfosis radical de su ser. En *En busca del tiempo perdido*, los padres no se deciden a enviar a Marcel al teatro a causa de su mala salud. El niño no entiende esos escrúpulos; la preocupación por su salud le parece banal respecto a los prodigiosos beneficios que espera de la representación.

El objeto no es más que un medio de alcanzar al mediador. El deseo aspira al *ser* de este mediador. Proust compara este deseo atroz de ser el *Otro* a la sed: «Sed –semejante a aquella con la que arde una tierra alterada– de una vida que mi alma, puesto que hasta ahora jamás ha recibido de ella una sola gota, absorbería tanto más ardientemente, a largos sorbos, en el más perfecto embebimiento».

En Proust este deseo de absorber el ser del mediador se presenta frecuentemente bajo la forma de un deseo de *iniciación* a una vida nueva: vida deportiva, vida rústica, vida «desarreglada». El repentino prestigio de un modo de existencia desconocido por el narrador va siempre unido al encuentro con un ser que despierta el deseo.

El sentido de la mediación está especialmente claro en los dos «extremos» del deseo. Don Quijote nos proclama la verdad de su pasión, Pavel Pavlovich no consigue mantenerla oculta. El sujeto deseante quiere convertirse en su mediador; quiere robarle su ser de caballero perfecto o de seductor irresistible.

En el amor y en el odio, este proyecto no cambia. Empujado en una sala de billares por un oficial desconocido, el héroe de las *Memorias del subsuelo* (titulado a veces *Cartas del subterráneo*) es atormentado inmediatamente por una sed atroz de venganza. Podríamos considerar este odio «legítimo» e incluso «racional» si su significado metafísico no nos fuera revelado por una carta que redacta «el hombre del subsuelo» para abrumar y seducir al ofensor:

> Escribí una carta magnífica, encantadora, suplicándole que se disculpara ante mí; en caso de negativa de su parte, acudía muy seriamente al duelo. La carta estaba redactada de tal modo que si el oficial comprendía, por poco que fuera, lo «bello y sublime», iba a precipitarse en mi busca para lanzarse a mis brazos y brindarme su amistad. ¡Qué estupendo habría sido esto! ¡Qué bien habríamos vivido entonces! ¡Qué bien! Él me defendería con su presencia, yo le ennoblecería con mi cultura y también con mis ideas, y muchas cosas podrían ocurrir.

Al igual que el héroe proustiano, el héroe dostoievskiano sueña con absorber, con asimilar el ser del mediador. Imagina una síntesis perfecta entre la fuerza de este mediador y su propia «cultura». Quiere convertirse en el *Otro* sin dejar de ser él mismo. Pero ¿por qué este deseo y por qué este mediador especial, preferido a tantos otros? ¿Por qué el héroe elige el modelo adorado y detestado con tanta prisa y tan poco sentido crítico?

Para querer fundirse de ese modo en la sustancia del *Otro* es preciso experimentar una repugnancia invencible hacia la propia sustancia. El hombre del subsuelo es realmente escuchimizado y canijo. Madame Bovary es una pequeña burguesa de provincias. Se concibe que estos héroes deseen cambiar de ser. Si consideramos a todos los héroes por separado, nos sentiremos tentados de tomar en serio las excusas que presentan sus deseos. Corremos el peligro de perder el sentido metafísico de este deseo.

Para conquistar este sentido metafísico hay que encaminar los casos concretos hacia la totalidad. Todos los héroes abdican de su prerrogativa individual más fundamental, la de desear a partir de su opción: no podemos atribuir este abandono unánime a las cualidades siempre diferentes de estos héroes. Hay que buscar una causa universal. Todos los héroes de novela se odian a sí mismos a un nivel más esencial que el de las «cualidades». Esto es precisamente lo que nos dice el narrador proustiano al comienzo de *Por donde vive Swann*: «Todo lo que no era yo, la tierra y los seres, me parecía más precioso, más importante, dotado de una existencia más real». La maldición que pesa sobre el héroe no se distingue de su subjetividad. El propio Michkin, el más puro de los héroes dostoievskianos, no ignora la angustia del ser separado, del ser concreto:

> Descubría ante él un cielo deslumbrante, a sus pies un lago, a su alrededor un horizonte luminoso y tan vasto que parecía ilimitado. Había contemplado largamente este espectáculo, con el corazón ceñido por la angustia. Recordaba ahora que había tendido los brazos hacia este océano de luz y de azul y había derramado lágrimas. Estaba torturado por la idea de ser ajeno a todo eso. ¿Cuál era, pues, ese banquete, esa fiesta interminable hacia la cual se sentía atraído desde hacía tanto tiempo, desde siempre, desde su infancia, sin poder jamás participar de ella? [...] Todos los

seres tienen su camino y lo conocen; entran y salen cantando; pero él, él es el único que no sabe nada, que no entiende nada, ni los hombres, ni las voces de la naturaleza, pues en todas partes es un extranjero y un desecho.

La maldición del héroe es tan terrible, tan total que se extiende a los seres y a las cosas que están directamente bajo su dominio. Al igual que un paria de la India, el héroe contamina los seres y las cosas que puede utilizar:

Cuanto más [...] cercanas estaban las cosas, más se alejaba su pensamiento de ellas. Todo lo que le rodeaba de cerca, campiña tediosa, pequeños burgueses imbéciles, mediocridad de la existencia, le parecía una excepción en el mundo, una casualidad especial en la que se encontraba atrapado, mientras que más allá se extendía hasta perderse de vista el inmenso país de las felicidades y de las pasiones.

No es la sociedad lo que convierte al héroe de novela en un intocable. Es él mismo quien se condena. ¿Por qué la subjetividad novelesca se odia hasta ese punto? «Un hombre honesto y cultivado –observa el hombre del subsuelo– solo puede ser vanidoso a condición de ser infinitamente exigente consigo mismo y de despreciarse a veces hasta llegar al odio.» Pero ¿de dónde puede venir esta exigencia que la subjetividad es incapaz de satisfacer? No puede venir de sí misma. Una exigencia que proviniera de la subjetividad y que se refiriera a esta subjetividad no podría ser una exigencia imposible. Es preciso que esta subjetividad haya añadido crédito a una promesa engañosa que sea procedente del exterior.

A los ojos de Dostoievski, esta promesa engañosa es esencialmente una promesa de autonomía metafísica. Detrás de todas las doctrinas occidentales que se suceden desde hace dos o tres siglos aparece siempre el mismo principio: Dios ha muerto, el hombre debe ocupar su lugar. La tentación del orgullo –eterna pero increíblemente orquestada y amplificada– se hace irresistible en la época moderna. La «buena nueva» moderna es oída por todos. Cuanto más profundamente se graba en nuestro corazón, más violento es el contraste entre esta promesa maravillosa y el mentís brutal que le inflige la experiencia.

A medida que se amplían las voces del orgullo, la conciencia de existir se hace más amarga y más solitaria. Sin embargo, es común a todos los hombres. ¿Por qué esta ilusión de soledad que es un incremento del castigo? ¿Por qué los hombres son incapaces de aliviar sus sufrimientos

compartiéndolos? ¿Por qué la verdad de todos está hundida profundamente en cada una de las conciencias?

Todos los individuos descubren en la soledad de su conciencia que la promesa es falaz pero nadie es capaz de universalizar esta experiencia. La promesa sigue siendo verdadera para los *Otros*. Cada cual se siente el único excluido de la herencia divina y se esfuerza en ocultar esta maldición. El pecado original ya no es, como en el universo religioso, la verdad de todos los hombres sino el secreto de cada individuo, la única posesión de esta subjetividad que proclama en voz alta su omnipotencia y su dominio radiante: «Yo ignoraba –observa el hombre del subsuelo– que los hombres pueden hallarse en el mismo caso y toda mi vida ocultaba esta particularidad como un secreto».

El bastardo Dolgoruki ilustra a las mil maravillas esta dialéctica de la promesa no mantenida. Lleva el nombre de una familia principesca universalmente conocida. Esta homonimia provoca constantemente errores humillantes. Una segunda bastardía se suma a la primera. ¿Cuál es el hombre moderno que no es el príncipe Dolgoruki para los *Otros*, y el bastardo Dolgoruki para sí mismo? El héroe de novela siempre es el niño olvidado por las hadas buenas en el momento de su bautizo.

Cada cual se cree solo en el infierno, y el infierno es exactamente eso. La ilusión es tan grosera como generalizada. Es el lado grotesco de la vida subterránea que se afirma en la exclamación del «antihéroe» dostoievskiano: «¡*Yo*, yo estoy solo, mientras que *ellos*, ellos son *todos*!». La ilusión es tan grotesca que apenas existe una existencia dostoievskiana en la que permanezca sin fisuras. En un breve instante de claridad, el individuo presencia la mentira universal y ya no puede creer en su duración; le parece que los hombres acabarán por abrazarse llorando. Pero se trata de una vana esperanza y el propio ser que él descubre no tarda en temer que ha entregado a los *Otros* su horrible secreto. Y teme aún más habérselo entregado a sí mismo. La humildad de un Michkin parece perforar en un primer momento la armadura del orgullo; el interlocutor se abandona pero pronto le invade de nuevo la vergüenza. Proclama a gritos que no quiere cambiar de ser y que se basta a sí mismo.

De modo que las víctimas del Evangelio moderno se convierten en sus mejores aliados. Cuanto más esclavo es uno, mayor calor pone en defender la servidumbre. El orgullo solo puede sobrevivir gracias a la mentira. Y la

mentira es lo que mantiene el deseo triangular. El héroe se vuelve apasionadamente hacia ese *Otro* que parece disfrutar de la herencia divina. La fe del discípulo es tan grande que siempre se cree a punto de hurtar al mediador el secreto maravilloso. A partir de ese momento, disfruta de antemano de la herencia. Se aleja del presente y vive en el futuro radiante. Nada lo separa de la divinidad; nada, a excepción del propio Mediador cuyo deseo competidor obstaculiza su propio deseo.

La conciencia dostoievskiana, al igual que el Yo kierkegaardiano, no puede subsistir sin un punto de apoyo exterior. Solo renuncia al mediador divino para caer en el mediador humano. De la misma manera que la perspectiva tridimensional orienta todas las líneas de un cuadro hacia un punto determinado, situado bien «atrás», bien «adelante» de la tela, el cristianismo orienta la existencia hacia un punto de fuga, bien hacia Dios, bien hacia el *Otro*. Elegir significa siempre elegirse un modelo y la auténtica libertad se sitúa en la alternativa fundamental entre modelo humano y modelo divino.

El impulso del alma hacia Dios es inseparable de un descenso hacia uno mismo. Inversamente, el repliegue del orgullo es inseparable de un movimiento de pánico hacia el *Otro*. Podría decirse, dándole la vuelta a la fórmula de san Agustín, que el orgullo nos es más exterior que el mundo exterior. Esta exterioridad del orgullo es lo que ilustran magníficamente todos los novelistas, cristianos y no cristianos. En *El tiempo recobrado*, Proust afirma que el amor propio nos hace vivir «alejados de nosotros mismos», y asocia en varias ocasiones este mismo amor propio al *espíritu de imitación*.

En sus últimos años, la visión de Dostoievski aún ilumina más brillantemente la significación profunda de las obras novelescas; esta visión ofrece una interpretación coherente de analogías muy estrechas y de la diferencia radical entre cristianismo y deseo según el *Otro*. Extraeremos la fórmula abstracta de esta verdad suprema que ilustran implícita o explícitamente todas las obras novelescas geniales, de *Désespoir*, de Louis Ferrero: «La pasión es el *cambio de dirección* de una fuerza que el cristianismo ha despertado y orientado hacia Dios».

La negación de Dios no suprime la trascendencia pero la desvía del más allá al más acá. La imitación de Jesucristo se convierte en la imitación del prójimo. El impulso del orgullo se rompe sobre la humanidad del mediador;

el odio es el resultado de este conflicto. Max Scheler jamás consiguió distinguir el resentimiento del sentimiento cristiano por haber percibido la naturaleza imitativa del deseo. No se atrevió a aproximar los dos fenómenos entre sí para poder, luego, separarlos con mayor facilidad. Y permaneció en la confusión nietzscheana que sin embargo pretendía disipar.

Es en el personaje esencial de Stavroguin donde hay que estudiar el sentido dostoievskiano de la mediación interna. Stavroguin es el mediador de todos los personajes de *Los demonios*. Es, sin la menor duda, una figura del Anticristo.

Para entenderlo, Stavroguin debe ser visto en su papel de modelo y en sus relaciones con sus «discípulos». Para comprender la significación de este héroe, no debemos aislarlo de su contexto novelesco, y sobre todo no hay que dejarse fascinar, junto con todos los endemoniados, por su «grandeza satánica».

Los endemoniados reciben de Stavroguin sus ideas y sus deseos; tributan a Stavroguin un auténtico culto. Todos experimentan frente a él esta mezcla de veneración y de odio que caracteriza la mediación interna. Todos se rompen ante la pared de cristal de su indiferencia. El desdichado Gaganov se bate en duelo con Stavroguin; ni los insultos ni las balas pueden alcanzar al semidiós. El universo de los endemoniados es la imagen invertida del universo cristiano. La mediación positiva del santo ha sido sustituida por la mediación negativa de la angustia y del odio.

«Había un maestro que proclamaba unas cosas inmensas –recuerda Shatov a Stavroguin– y había un discípulo que resucitó de entre los muertos.» Kirilov, Shatov, Lebiadkin, todas las mujeres de *Los demonios*, sucumben al extraño poder de Stavroguin y le revelan, en términos casi idénticos, el papel extraordinario que desempeña en su existencia. Stavroguin es su «luz»; le esperan como el «sol»; están delante de él como «delante del Altísimo»; le hablan «como al propio Dios». «Usted ya sabe –le dice Shatov– que besaré la huella de sus pasos cuando usted haya salido. No puedo arrancarlo de mi corazón, Nicolai Stavroguin.»

Stavroguin se asombra de que Shatov lo vea «como una especie de astro» a cuyo lado él no sería «más que un insecto». Todo el mundo quiere poner una «bandera» en manos de Stavroguin. Finalmente, es el mismo

Verjovenski, el personaje más frío, más secreto, más «autónomo», podríamos suponer, de *Los demonios*, quien se desploma a los pies del ídolo, le besa la mano, le dice mil frases delirantes y le propone, para acabar, ser «el varevich Iván», el salvador de la Rusia revolucionaria que surgirá del caos, el dictador omnipotente que restablecerá el orden:

> ¡Qué bello es usted, Stavroguin! –exclamó Piotr Stepanovich, como en éxtasis [...] – ¡Usted es mi ídolo! No ofende a nadie y, sin embargo, todo el mundo lo odia; trata a las personas como iguales, y no obstante lo temen [...]. Es el jefe, es el sol, y yo no soy más que un gusano.

La tullida Maria Timofeievna experimenta un miedo y un arrobo frenéticos en presencia de Stavroguin: «¿Puedo –le pregunta humildemente– arrodillarme ante usted?». Pero el hechizo no se prolonga mucho tiempo; Maria es la única capaz de desenmascarar al impostor porque carece de orgullo. Stavroguin es una auténtica alegoría de la mediación interna.

El odio es la imagen invertida del amor divino. Ya hemos visto al eterno marido y al curioso impertinente ofrecer al ser amado en «sacrificio» a la divinidad monstruosa. Los personajes de *Los demonios* se ofrecen a sí mismos y ofrecen a Stavroguin lo más precioso que poseen. La trascendencia desviada es una caricatura de la trascendencia vertical. No hay un solo elemento de esta mística invertida que no tenga su correspondencia luminosa en la verdad cristiana.

En el mundo de mañana, afirman los falsos profetas, *los hombres serán dioses los unos para los otros*. Siempre son los personajes dostoievskianos más ciegos quienes nos aportan este mensaje ambiguo. Los desdichados se exaltan ante la idea de una inmensa fraternidad. No entienden la ironía de su propia fórmula. Creen anunciar el paraíso pero hablan del infierno, el infierno en el cual ellos mismos están a punto de hundirse.

Todos los que celebran o deploran los progresos del «materialismo» están igualmente alejados del pensamiento dostoievskiano. Nada menos «materialista» que el deseo triangular. La pasión que ponen los hombres en arrebatarse los objetos, o en multiplicarlos, no es un triunfo de la materia sino un triunfo del mediador, el dios con cara humana. En este universo de espiritualidad demoniaca, un Michkin es el único con derecho a llamarse «materialista». Los hombres se vanaglorian de haber rechazado las antiguas

supersticiones pero están a punto de hundirse en el subsuelo, en este subterráneo en el que triunfan unas ilusiones cada vez más groseras. A medida que el cielo se despuebla, lo sagrado refluye sobre la tierra; aísla al individuo de todos los bienes terrestres; abre, entre él y el aquí-abajo un abismo más profundo que el antiguo más allá. La superficie de la tierra en la que habitan los *Otros* se convierte en un paraíso inaccesible.

El problema de lo divino ya no puede plantearse a este nivel inferior. La necesidad de trascendencia se «satisface» en la mediación. Así pues, los debates religiosos no pasan de ser académicos, incluso –o quizá, sobre todo– cuando provocan unas oposiciones apasionadas. Poco importa que el hombre del subsuelo afirme o niegue, tal vez con violencia pero siempre con desgana, la existencia de Dios. Para que lo sagrado adquiera una significación concreta es preciso en primer lugar remontar a la superficie de la tierra. Así pues, el regreso a la tierra materna constituye para Dostoievski la primera y necesaria etapa del camino de la salvación. Cuando el héroe emerge, victorioso, del subsuelo, abraza el suelo de su nacimiento.

Las oposiciones y las analogías entre las dos trascendencias reaparecen en todos los novelistas del deseo según el *Otro*, sean o no cristianos. Estas analogías siempre son evidentes en el caso de la mediación externa. La caballería andante es la mística de don Quijote. En un curioso capítulo de la novela, Sancho pregunta a su amo por qué no ha elegido la santidad en lugar del oficio de las armas... De igual manera, Flaubert concibe el bovarismo como una desviación de la necesidad de trascendencia. Emma adolescente tiene una crisis seudomística antes de deslizarse hacia el bovarismo propiamente dicho.

Por lo demás, el célebre análisis que del «bovarismo» ha hecho Jules de Gaultier coincide en muchos puntos con el esquema dostoievskiano que acabamos de trazar. En opinión de Gaultier, los personajes de Flaubert se caracterizan por una «carencia esencial de carácter estable y de originalidad propia, de modo que [...] no siendo *nada* por sí mismos, se convierten en *algo*, una cosa u otra, gracias a la sugestión a la que obedecen». Estos personajes «no consiguen equipararse con el modelo que se han propuesto. Sin embargo, su amor propio les prohíbe confesarse a sí mismos su impotencia. Cegando su discernimiento, los pone en posición de asumir el

cambio sobre sí mismos y de identificar con su propia opinión la imagen con la que han sustituido su persona». Esta descripción es exacta pero convendría añadir que por debajo del amor propio, y gobernándolo, aparece el desprecio y el odio propio. La mediocridad *objetiva* de los héroes flaubertianos, unida a sus ridículas pretensiones, obnubila al crítico y le impide percibir que son los propios héroes –o por lo menos los más metafísicos de ellos, como madame Bovary– quienes se reconocen insuficientes y se lanzan al «bovarismo» para escapar a una condena que son los primeros, y tal vez los únicos, en proferir en lo más secreto de sus conciencias. Así pues, tanto en el origen del bovarismo como del frenesí dostoievskiano existe el fracaso de un proyecto de autodivinización más o menos consciente. Es indudable que Flaubert ilumina con menos fuerza que Dostoievski las raíces metafísicas del deseo, pero no por ello el carácter «trascendente» de la pasión aparece menos claramente afirmado en numerosos pasos de *Madame Bovary*.

Emma Bovary escribe a Rodolphe unas cartas de amor:

> Pero, al escribirlas, percibía a otro hombre, un fantasma construido con sus más ardientes recuerdos, sus lecturas más hermosas, sus ansias más intensas; y al final llegaba a ser tan verdadero, y accesible, que ella palpitaba con él, maravillada, sin llegar ni siquiera a imaginárselo claramente, hasta tal punto se perdía, como un dios, bajo la abundancia de sus atributos.

El sentido metafísico del deseo es algo menos fácil de percibir en las regiones superiores, o burguesas, de la mediación interna. Sin embargo, la vanidad stendhaliana es hermana del bovarismo flaubertiano y es, por tanto, un subsuelo menos profundo donde se debaten inútilmente los personajes de las novelas. El vanidoso quiere referirlo todo a sí mismo, congregarlo todo en su Yo, pero jamás lo consigue. Siempre sufre una «huida» hacia el *Otro*, por la cual se pierde la sustancia de su ser.

Al igual que Dostoievski, Stendhal ha entendido perfectamente que en el origen de esta desdicha debía haber una *promesa incumplida*. Esta es la razón de que conceda tanta importancia a la educación de sus personajes. Con mucha frecuencia los vanidosos son niños mimados, halagados por unos cortesanos sin escrúpulos. Son desdichados porque se les ha repetido «todos los días durante diez años que deberían ser más felices que los demás».

La promesa incumplida aparece también en Stendhal bajo una forma más

general, más apropiada a la grandeza del tema. Al igual que en Dostoievski, lo que engendra o agrava la vanidad es el desarrollo histórico moderno y en especial el llamamiento irresistible de la libertad política. No siempre consiguen los críticos conciliar esta idea fundamental con las opiniones *avanzadas* por Stendhal. Las dificultades se disipan con la lectura de un pensador como Tocqueville, quien no está lejos de concebir la libertad como lo hace Stendhal. La promesa moderna no es intrínsecamente falsa y diabólica, como en el caso de Dostoievski, pero hay que ser muy fuerte para asumirla virilmente. La antigua idea de que es más difícil vivir como hombre libre que como esclavo penetra todo el pensamiento social y político de Stendhal. Solo merecen la libertad quienes son capaces de conquistarla, escribe Stendhal al término de las *Memorias de un turista*. Solo el ser fuerte puede vivir sin vanidad. En un universo de iguales, los débiles son la presa del deseo metafísico y vemos triunfar los sentimientos modernos: «la envidia, los celos y el odio impotente».

Los hombres que no pueden contemplar la libertad de frente están expuestos a la angustia. Buscan un punto de apoyo en el cual fijar sus miradas. Ya no hay Dios, ni rey, ni señor para unirlos con lo universal. Los hombres desean según el *Otro* para escapar al sentimiento de lo particular; eligen unos dioses de recambio porque no pueden renunciar al infinito.

Al contrario que el Romántico, el *egotista* stendhaliano no intenta hinchar su Yo hasta las proporciones del universo. Dicha empresa se basa siempre en alguna mediación oculta. El egotista toma conciencia de sus límites y renuncia a superarlos. Por modestia y por prudencia, dice «yo». No está abocado hacia la *nada* porque ha renunciado a ambicionar el *todo*. Así pues, en Stendhal el egotismo representa un esbozo de humanismo moderno.

Por interesante que sea este intento, tiene escasas repercusiones en la empresa novelesca. En las novelas no se encuentra ningún término medio entre la vanidad y la pasión, entre la existencia inmediata, que es ignorancia, superstición, acción, felicidad, y la reflexión mediata, que es miedo a la verdad, indecisión, debilidad y vanidad.

En el primer Stendhal y en algunos de sus ensayos seguimos encontrando una oposición heredada del siglo XVIII entre el escepticismo lúcido de las personas decentes y la religión hipócrita de todos los hombres restantes. En las grandes obras esta oposición ha desaparecido. Ha sido sustituida por un

contraste entre la religión hipócrita del vanidoso y la religión auténtica del apasionado. Todos los seres apasionados, madame de Rênal, madame de Chasteller, Fabrice, Clélia y los héroes de *Crónicas italianas* son seres religiosos.

Stendhal nunca consiguió crear un héroe apasionado que no fuera creyente. Y no es que no lo hubiera intentado... Pero los resultados son decepcionantes. Luciano Leuwen zigzaguea entre vanidad e ingenuidad; Lamiel es como un pelele y Stendhal lo abandona para dedicarse al vanidoso Sansfin. Julien Sorel también debía ser, en determinada fase del proceso creador, ese héroe apasionado y descreído que proyectaba Stendhal. Pero Julien no es más que un hipócrita algo más lúcido y enérgico que los demás. Solo conocerá la pasión auténtica en el momento de la agonía, cuando renuncia a sí mismo, y entonces ya no está del todo claro si sigue siendo escéptico.

La impotencia de Stendhal es reveladora. El ser pasional es un ser del pasado, estricta y supersticiosamente religioso. El ser vanidoso es el ser del presente; solo es cristiano por un oportunismo del que no siempre tiene conciencia. El triunfo de la vanidad coincide con el debilitamiento del universo tradicional. Los hombres del deseo triangular ya no creen, pero son incapaces de prescindir de la trascendencia. Stendhal quiere convencerse de que es posible escapar a la vanidad sin recurrir al cristianismo pero este ideal jamás se ha encarnado en la obra novelesca.

Así pues, no es necesario convertir a Stendhal en cristiano o a Dostoievski en ateo para aproximar sus obras novelescas. Basta la verdad. La vanidad stendhaliana es hermana de todos los deseos metafísicos descubiertos en los demás novelistas. Para entender el concepto en toda su profundidad hay que tomarlo siempre en su doble acepción metafísica y mundana, bíblica y cotidiana. El vanidoso se refugia en los comportamientos frívolos y en la imitación porque siente abrirse en él el vacío del que habla el Eclesiastés. Como no se atreve a mirar cara a cara su nada, se precipita hacia un *Otro* inmunizado, a lo que parece, contra la maldición.

El estéril vaivén del orgullo y de la vergüenza reaparece igualmente en el esnobismo proustiano. Nunca, sin embargo, despreciaremos tanto al esnob

como él se desprecia a sí mismo. Ser esnob, por otra parte, no es tanto ser abyecto como proyectar su abyección en el ser nuevo que le debe procurar el esnobismo. El esnob siempre se cree a punto de apoderarse de este ser y se comporta como si ya lo poseyera. Demuestra, pues, una altivez insoportable. El esnobismo es una mezcla inextricable de altivez y de bajeza. Esta mezcla es lo que define el deseo metafísico.

Nos cuesta aceptar sin reparos esta aproximación entre el esnob y los restantes héroes de novela. Cuando se trata del esnobismo, nuestra capacidad de indignación es infinita. Es posible que este crimen sea el único que nuestra literatura de vanguardia, tan enamorada, sin embargo, de la justicia, jamás piensa en «rehabilitar». Moralistas de vanguardia y de retaguardia rivalizan en fruncir el ceño ante *Por donde los Guermantes*. Resulta algo molesto que Stendhal y Proust hayan dedicado al esnobismo buena parte de sus obras. Los exégetas de buena voluntad se esfuerzan en minimizar el papel de esos feos defectos de nuestros más ilustres novelistas.

No despreciamos al héroe dostoievskiano pero sí al esnob porque opinamos que el esnobismo pertenece al universo «normal». Es un vicio del que, afortunadamente, nos gusta sentirnos exentos, pero cuyos efectos deplorables observamos a nuestro alrededor. Este esnobismo forma parte de un juicio *moral*. La obsesión del hombre del subsuelo, por el contrario, se nos antoja patológica o metafísica. Compete al psiquiatra o al filósofo. No nos vemos con ánimos de condenar a un endemoniado.

¿Existe entre el esnob proustiano y el héroe dostoievskiano tanta diferencia como se supone? *Memorias del subsuelo* nos indica que no. Observamos al héroe del subsuelo con sus antiguos condiscípulos. Estos seres insípidos organizan un banquete en honor de un tal Zvierkov, enviado a una guarnición del Cáucaso. El hombre del subsuelo asiste a los preparativos de la fiesta pero nadie piensa en invitarlo. Esta afrenta inesperada, o tal vez demasiado esperada, le desencadena una pasión enfermiza, un deseo frenético «de aplastar, de vencer, de seducir» a estos seres que no necesita en absoluto y por los que, además, siente un desprecio muy sincero.

A cambio de mil bajezas, el desdichado acaba por conseguir la invitación que anhela. Se presenta a la fiesta y se comporta de manera ridícula, sin perder ni por un instante la conciencia de su ignominia.

Hay que releer *Por donde los Guermantes* a la luz de este episodio. Las

diferencias de medio no deben confundirnos. La estructura es idéntica. Un Babal de Bréauté y tantos otros figurantes proustianos no tienen nada que envidiar, en cuanto a su nulidad, a Zvierkov y su pandilla. El esnob proustiano, tan buen psicólogo como el hombre del subsuelo, descubre la nada del mediador. Al igual que en Dostoievski, sin embargo, esta lucidez es impotente. No consigue arrancar al ser lúcido de su fascinación.

A este respecto, la verdad del héroe proustiano se confunde con la verdad del creador. Marcel Proust, joven burgués rico y brillante, se sentía irresistiblemente atraído por el único medio en el que su fortuna, su talento y su encanto no le servían de nada. Los únicos seres que deseaba frecuentar, al igual que Jean Santeuil en el liceo, eran los *que no lo querían*.

En Proust, como en Dostoievski, existe un criterio negativo que determina la elección del mediador. Tanto el esnob como el amante persiguen «el ser fugitivo» y solo aparece la persecución porque aparece la huida. Tanto en Proust como en Dostoievski existe una negativa a la invitación, un rechazo brutal de parte del *Otro*, que desencadena el deseo obsesivo. *Memorias del subsuelo* proyecta sobre el aspecto mundano de la experiencia proustiana una luz tan cruda como *El eterno marido* sobre el aspecto erótico.

El esnob proustiano se siente situado ante las mismas tentaciones que el hombre del subsuelo; por ejemplo, la de la *carta* al mediador. Esta carta quiere ser insultante pero, en el fondo, no es más que un llamamiento angustiado. Gilberte Swann, desesperada por no haber sido recibida por los Guermantes, envía a la duquesa una carta bastante parecida a la que medita el hombre del subsuelo en el episodio del oficial insolente. En *Jean Santeuil*, el héroe escribe a sus condiscípulos perseguidores una carta en la que implora su amistad. Los mensajes de delirante adulación que Nastasia Filipovna envía a Aglaé en *El idiota* se inscriben en el mismo triángulo que las cartas proustianas.

No existe solución de continuidad entre los genios novelescos. Cabría multiplicar hasta el infinito las aproximaciones. El hombre dostoievskiano, por ejemplo, al igual que el vanidoso stendhaliano o el esnob proustiano, vive con la obsesión del ridículo. Como el narrador proustiano invitado por primera vez a casa de la princesa de Guermantes, siempre se cree víctima de un engaño; se imagina que los auténticos invitados, los invitados de derecho divino al banquete de la vida, se reirán de él. Son los mismos

sentimientos de Proust, pero expresados en este caso con violencia incomparable. En el capítulo anterior, descubríamos en Proust una caricatura de la vanidad stendhaliana. Ahora descubrimos en Dostoievski una caricatura del esnobismo proustiano.

¿Por qué, en tales condiciones, nos inspira el esnob un desprecio especial? Si se nos obliga a responder, diremos que nos irrita la arbitrariedad de su imitación. La imitación infantil nos parece disculpable pues hunde sus raíces en una inferioridad real. La infancia no tiene la fuerza física, ni la experiencia, ni los recursos del adulto. En el esnob, por el contrario, no descubrimos ninguna inferioridad definible. El esnob no es bajo; se rebaja. En una sociedad en la que los individuos son «libres y tienen iguales derechos» no *debería* haber esnobs. Pero solo *puede* haber esnobs en esta sociedad. En efecto, el esnobismo exige la igualdad concreta. Cuando los individuos son realmente inferiores o superiores entre sí, puede haber servilismo y tiranía, lisonja y arrogancia pero jamás esnobismo en el sentido exacto de la palabra. El esnob comete mil vilezas para hacerse aceptar por unas personas a las que dota de un prestigio arbitrario. Proust insiste enormemente sobre este aspecto. Los esnobs de *En busca del tiempo perdido* son casi siempre superiores a sus mediadores mundanos; los aventajan en fortuna, encanto y talento. Así pues, la esencia del esnobismo es el absurdo.

El esnobismo comienza con la igualdad. Eso no quiere decir, claro está, que la sociedad en la que vivía Proust fuera una sociedad sin clases. Pero las distinciones reales y concretas de estas clases no tienen nada que ver con las distinciones abstractas del esnobismo. A los ojos de los sociólogos, los Verdurin pertenecen a la misma clase social que los Guermantes.

El esnob se inclina ante un título de nobleza que ha perdido todo valor real, ante una «situación mundana» que solo es realmente apreciada por unas pocas docenas de ancianas. Cuanto más arbitraria es la imitación, más despreciable nos parece. La aproximación del mediador es lo que hace arbitraria esta imitación, y lo que nos conduce hacia el héroe dostoievskiano. Entre el hombre del subsuelo y sus antiguos condiscípulos, burócratas como él en esta ciudad «artificial y premeditada» que es San Petersburgo, ya no existe ninguna diferencia: la igualdad es ahora perfecta y la imitación aún más absurda que en el caso de Proust.

Los héroes dostoievskianos deberían inspirarnos una repugnancia todavía

mayor que los esnobs proustianos. Pero no experimentamos esta repugnancia. Condenamos a unos y disculpamos a otros en nombre de la misma moral. Nuestro esfuerzo por aislar una esencia específica y maléfica del esnobismo ha fracasado por completo. Siempre llegamos a la vanidad stendhaliana por un lado, y al frenesí dostoievskiano por el otro. El vaivén entre el orgullo y la vergüenza reaparece siempre; solo difiere la amplitud de las oscilaciones.

¿Por qué vemos al esnob con peor ojo que a las restantes víctimas del deseo según el *Otro*? Si la explicación no está en la novela hay que buscarla en el lector. Recordemos que las regiones del deseo que nos parecen estimables, o pintorescas, siempre son las más alejadas de nuestro propio universo. Son, por el contrario, las regiones intermedias y burguesas las que suscitan nuestra indignación. ¿Es posible que esta división «geográfica» de la censura no sea fortuita?

Cuando se trata, una vez más, de deseo según el *Otro*, son los propios novelistas quienes deben guiar nuestra investigación. Proust no es ajeno a nada de lo que concierne, de cerca o de lejos, al esnobismo. Tiene sin duda algo que decir acerca del sentimiento de reprobación que nos inspira este «defecto».

En un notable episodio de *Por donde vive Swann*, asistimos al descubrimiento del esnobismo de Legrandin por la familia de Marcel. Legrandin revolotea en torno a la nobleza local a la salida de misa. En lugar de saludarlos amistosamente, como de costumbre, dirige a los padres de Marcel una mueca fugaz y se aparta bruscamente. El incidente se repite dos domingos consecutivos. Esto basta para que los padres se den por enterados. Legrandin es un esnob.

Solo la abuela no se rinde a la evidencia; recuerda que Legrandin es el enemigo de los esnobs. Lo considera incluso un poco demasiado duro con ellos. ¿Cómo podría Legrandin ser culpable del pecado que critica tan vivamente en los *Otros*? Los padres no se dejan engañar por esta «mala fe», que, a sus ojos, agrava el caso del miserable. El padre es quien demuestra, en esta historia, la mayor severidad, unida a una mayor sagacidad.

No hay más que un espectáculo, pero con tres espectadores y tres interpretaciones diferentes. Existen tres visiones, pero no son autónomas e incomparables como pretenderían los subjetivistas. Es posible clasificarlas y jerarquizarlas desde dos puntos de vista diferentes. El primer punto de

vista es el de la comprensión de la escena. Cuando se pasa de la abuela a la madre y de la madre al padre, el esnobismo de Legrandin es cada vez mejor *entendido*. Hay grados en el conocimiento y estos grados forman una especie de escala en la cual se exhiben los tres personajes. Detrás de la primera escala descubrimos una segunda, dibujada con mayor imprecisión, la de la pureza moral. La abuela está en la cima de esta segunda escala, puesto que no tiene absolutamente nada que ver con el esnobismo. La madre se sitúa un poco por debajo, ya que no está por completo sin mancha. Aunque siempre tema «hacer daño» y Swann le resulte especialmente querido, se niega a recibir a su mujer, esa antigua *cocotte*... Todavía más por debajo de la escala, está el padre que, a su manera, es el más esnob de la familia. Las atenciones caprichosas y las coqueterías de su colega Norpois, el veterano diplomático, le hacen sentir las alegrías y las angustias de la vanidad. No solo se trata del Faubourg Saint-Germain; en todos los medios florecen los tabúes y centellean los relámpagos de la excomunión. Puede decirse incluso que el terreno profesional es especialmente favorable al desarrollo de lo que Proust denomina «esnobismo».

Basta con invertir la escala del conocimiento para obtener la escala de la pureza moral. Así pues, la indignación que excita en nosotros el esnob siempre está en relación con nuestro propio esnobismo. El mismo Legrandin no constituye una excepción a esta ley. Ocupa un lugar en ambas escalas; el más bajo en la de la pureza; el más elevado, por consiguiente, en la del conocimiento. Legrandin es dolorosamente sensible a las menores manifestaciones de esnobismo. El odio que le inspira el «pecado contra el espíritu» no es fingido. Son los esnobs quienes le cierran las puertas de los salones donde desea ser recibido. Es preciso que uno mismo sea esnob para sufrir a causa del esnobismo de los *Otros*.

No es una molesta coincidencia lo que siempre llevará al sujeto deseante a elegir, para indignarse, el mal que a él mismo le corroe. Entre la indignación y la culpabilidad existe una relación de necesidad. Y la penetración más aguda se pone al servicio de esta indignación. Solo el esnob conoce realmente al esnob, ya que *imita* su deseo; es decir, la misma esencia de su ser. Y aquí no se trata de recuperar la diferencia habitual entre copia y original por la excelente razón de que no existe original. El mediador del esnob también es un esnob; es decir, una primera copia.

La relación entre conocimiento y participación en el deseo metafísico es

estrecha y directa. Entre esnobs, el entendimiento se produce a la primera mirada, y el odio llega con no menor rapidez, ya que para el sujeto deseante nada es peor que ver su imitación expuesta a la luz del día.

Cuanto más disminuye la distancia entre el mediador y el sujeto, más se reduce la diferencia, se precisa el conocimiento y se intensifica el odio. Lo que el sujeto condena en el *Otro* es siempre su propio deseo, pero no lo sabe. El odio es individualista. Alimenta salvajemente la ilusión de una diferencia absoluta entre este *Yo* y este *Otro* a los que ya no separa nada. Así pues, el conocimiento indignado es un conocimiento imperfecto. No es nulo como pretenden determinados moralistas sino imperfecto, pues el sujeto no reconoce en el *Otro* la nada que lo corroe a sí mismo. Lo convierte en una divinidad monstruosa. Cualquier conocimiento indignado del *Otro* es un conocimiento circular que acaba por golpear al sujeto, sin saberlo. Este círculo psicológico está inscrito en el triángulo del deseo. La mayoría de nuestros juicios éticos arraigan en el odio de un mediador, es decir, de un rival al que acabamos por asemejarnos.

Cuando el mediador permanece todavía alejado, el círculo es vasto; resulta fácil confundir la dirección del juicio ético con la línea recta. El espacio del deseo es «euclidiano». Siempre creemos movernos en línea recta hacia el objeto de nuestros deseos y de nuestros odios. El espacio novelesco es «einsteiniano». El novelista nos muestra que, en realidad, la línea recta es un círculo que nos devuelve indefectiblemente a nosotros mismos.

Cuando el mediador está muy próximo, los observadores perciben el círculo psicológico del héroe y hablan de *obsesión*. El obseso se parece a una plaza fuerte asediada por el enemigo. Queda reducido a sus propios recursos. Legrandin estigmatiza elocuentemente el esnobismo, Bloch vitupera el arribismo y Charlus la homosexualidad. Cada uno de ellos solo habla de su propio vicio. El obseso nos asombra por la lucidez que demuestra respecto a sus semejantes, llamados también sus rivales, y por la ceguera que demuestra respecto a sí mismo. Esta lucidez y esta ceguera aumentan conjuntamente a medida que el mediador se aproxima.

La ley del círculo psicológico es fundamental. Así pues, reaparece en todos los novelistas del deseo según el *Otro*. De los tres hermanos Karamázov es Iván el que más se parece a su padre y Aliocha el que se

parece menos. Iván es el que odia más y Aliocha el que odia menos. Se reencuentran sin esfuerzo las dos «escalas» proustianas.

También en Cervantes aparece el círculo psicológico. Los más propensos al mal ontológico son los que se empeñan en curar a don Quijote. Los más enfermos son siempre los obsesionados por la enfermedad de los *Otros*.

Después de haber maldecido a los *Otros*, Edipo se descubre culpable. La psicología novelesca aún es más banal de lo que afirman nuestros críticos de moda. En sus momentos más elevados, coincide, en efecto, con la psicología de las grandes religiones: «Por lo cual eres inexcusable, oh hombre, cualquiera que juzgas: porque en lo que juzgas a otro, te condenas a ti mismo; porque lo mismo haces, tú que juzgas» (San Pablo, Epístola a los romanos).

La «primavera social» que despierta en el corazón de un joven esnob no es en sí más despreciable que los demás deseos. Nuestro círculo psicológico es lo que crea la ilusión de una diferencia fundamental. No todos soñamos secretamente con el Faubourg Saint-Germain. Pero somos especialmente severos con los esnobs porque habitan el mismo mundo histórico que nosotros. Somos hostiles a las formas burguesas del deseo metafísico porque reconocemos en ellas los deseos de nuestros vecinos y la caricatura descompuesta de nuestras propias tentaciones.

No entender al esnob y no entender al personaje dostoievskiano son dos cosas muy diferentes. En el primer caso falta la simpatía; en el segundo, la comprensión. No entendemos lo que lleva al hombre del subsuelo a adorar, a odiar, a arrojarse sollozando a los pies de su mediador, a enviarle incoherentes mensajes llenos de insultos y de ternuras mezcladas. Entendemos perfectamente, por el contrario, a qué tentación sucumbe Gilberte Swann cuando escribe a la duquesa de Guermantes. Por poco justificada que esté a nuestros ojos la imitación del esnob, sigue estándolo mucho más que la imitación del héroe dostoievskiano. Es posible que los valores del esnob no sean los nuestros, pero no nos resultan tan extraños como para escapársenos por completo. La prueba está en que siempre nos consideramos muy capaces de descubrir a un esnob. Descubrimos su afectación de espontaneidad y de originalidad. Adivinamos qué fenómenos de contagio literario y social han operado sobre él. Vemos claramente qué

apoyos, siempre insuficientes, se busca en la historia, la estética y la poesía; jamás nos conformamos con las excusas que alega, con las simpatías irresistibles, o, por el contrario, con el arribismo cínico con que intenta recubrir la esencia inefable, irracional y, sin embargo, familiar del esnobismo.

Siempre son las formas mejor conocidas del deseo según el *Otro* las que suscitan el escándalo. Los vecinos de don Quijote no son menos brutales y menos injustos en su estricta justicia que el padre de Marcel cuando condena a Legrandin. A los ojos de los pequeños hidalgos campesinos, sus iguales, don Quijote no es otra cosa que un esnob. Se le reprocha que haya adoptado el título de *don* al que «no tiene derecho». ¡También Sancho aparece como un esnob cuando se esfuerza en convencer a su esposa que debe ser duquesa!

Respecto a sus creaciones, los grandes novelistas no comparten nuestra indignación ni nuestro entusiasmo. Nuestra propia pasión nos hace ver a unos como demasiado indulgentes, y a otros como demasiado crueles. Cervantes tiene para don Quijote la misma mirada que Proust tiene para el barón de Charlus. Si no percibimos las analogías entre todos estos héroes es porque su proximidad o su lejanía nos llevan a parecernos unas veces a los severos padres de Marcel y, otras, a la indulgente abuela.

Hay que superar la irritación que nos provoca el esnobismo. Solo es posible alcanzar el lugar de la unidad novelesca si seguimos, a su vez, el camino de los novelistas. Después de haber condenado a los *Otros*, el Edipo-novelista se descubre culpable. Alcanza entonces un lugar de justicia que está más allá de las psicologías pesimistas y de las idolatrías románticas. Esta justicia novelesca no se confunde con la hipocresía moralizante y el falso desapego. Es algo concreto, comprobable en la propia novela. Es lo que permite, entre la introspección y la observación, una síntesis de la cual surgen existencia y verdad. Es lo que, destruyendo las barreras entre el *Yo* y el *Otro*, crean los don Quijote y los Charlus.

No basta con mostrar el parentesco entre el esnob y los restantes héroes de novela para convertir a Proust en el igual de Cervantes y de Dostoievski. Queda por demostrar que el sentido metafísico del deseo no escapa al

novelista francés. Este sentido está clarísimamente afirmado en una «banderilla» de *El tiempo recobrado*:

> Podemos comparar a cualquier persona que nos ha hecho sufrir con una divinidad de la que no es más que un reflejo fragmentario y el último grado, divinidad (Idea) cuya contemplación nos proporciona en seguida un goce en lugar de la pena que teníamos.

Pasajes semejantes no escasean y podríamos limitarnos a reproducirlos. Pero se trata de frases aisladas y escasamente significativas respecto a la visión metafísica de Dostoievski. Proust no afirma nunca la trascendencia desviada con la fuerza de Dostoievski o incluso de Stendhal, pues no concibe el problema de la libertad con la profundidad de este último. Con frecuencia, como hemos visto anteriormente, Proust adopta, o parece adoptar, una teoría solipsista del deseo que traiciona por completo la experiencia de sus personajes.

La divinidad del mediador está en el centro del genio novelesco; debe, por consiguiente, afirmarse en el punto preciso en que triunfa el arte de las novelas concretas. ¿Cuál es este punto en Proust? Si formulamos la pregunta al propio escritor, nos contestará que el arte novelesco (entendamos: el arte proustiano) culmina en la creación de las *metáforas*. Así pues, la metáfora debería revelarnos el sentido metafísico del deseo. Y es exactamente lo que hace. En la obra maestra proustiana, lo sagrado no constituye un terreno metafórico más. Siempre está presente cuando el novelista trata las relaciones entre el sujeto y su mediador. La gama de sentimientos que experimenta el narrador ante sus sucesivos ídolos corresponde a los diversos aspectos de una experiencia religiosa en la que el terror, el anatema y los tabúes desempeñarían un papel creciente. Las imágenes y las metáforas pintan al mediador como el guardián implacable de un jardín cerrado en el que solo los elegidos disfrutarían de beatitudes eternas.[1]

El narrador se aproxima al dios con terror y temblor. Gracias a las imágenes, los gestos más insignificantes adquieren un valor de ritual. Acompañado de su criada Françoise, Marcel realiza una «peregrinación» a la residencia de los Swann. Este apartamento burgués es comparado sucesivamente a un templo, un santuario, una iglesia, una catedral, un oratorio... Apenas hay cultos a los que Proust no arrebate algunos términos

sagrados. La magia, el ocultismo, el mundo primitivo y el misticismo cristiano jamás están ausentes. El vocabulario de la trascendencia es asombrosamente rico en un novelista que nunca, o casi nunca, habla de metafísica y de religión.

La propia mitología clásica desempeña su papel en esta deificación del mediador. Al comienzo de *A la sombra de las muchachas en flor*, el narrador se dirige a la Ópera y contempla, desde el patio de butacas, a los Guermantes y sus amigos que reinan, majestuosos e indiferentes, por encima de los espectadores corrientes. Los palcos cerrados, aislados del resto de la sala, constituyen un más allá inaccesible a los simples mortales. La palabra *baignoire*[2] y la iluminación azulada sugieren al narrador toda un mitología del elemento líquido. La gente de mundo se metamorfosea en ninfas, nereidas y tritones... El fragmento es un ejemplo de ese virtuosismo un poco chillón y de ese lujo *belle époque* que las «personas de gusto» descubren siempre con una pizca de malestar en la obra de Proust.

A un nivel inferior de la creación literaria, la imagen es un simple ornamento que el escritor puede suprimir o sustituir a su capricho. Marcel Proust se priva de esta libertad. El novelista no es un realista del objeto sino que es un realista del deseo. Las imágenes deben «transfigurar» el objeto. No deben transfigurarlo de cualquier modo sino según el modo particular del adolescente burgués que «cristaliza» a partir de datos escolares y librescos. En las imágenes mitológicas se juntan y se funden a las mil maravillas el deseo naciente del estudiante que soñaba con el gran mundo en torno a 1885, la infancia enfermiza y protegida del narrador e incluso el decorado de la sala. Los puristas no entienden dentro de qué estrechos límites se ejerce la elección del escritor.

No es sin ironía que Proust pide al viejo aparato mitológico unos servicios que es notoriamente incapaz de prestar. En la mente del lector cultivado las alusiones mitológicas no evocan lo sagrado sino la atmósfera en la que todo lo sagrado se marchita y acaba por morir; el mundo profano de la «cultura clásica». Así pues, Proust elige las imágenes menos adecuadas al papel que desea hacerles interpretar. Consigue, sin embargo, introducirlas en su sistema estético. Lo consigue porque, en este punto del desarrollo novelesco, la divinidad del mediador está firmemente establecida. A Marcel le basta con posar su mirada «fija y dolorosa» sobre cualquier ser para que veamos abrirse, entre él y ese ser, el abismo de la

trascendencia. Ya no es la imagen, en este caso, lo que sacraliza la percepción, sino la percepción lo que sacraliza la imagen. Pero Proust trata esta falsa imagen como imagen auténtica, y le hace reflejar el préstamo de sagrado que recibe del mediador. La imagen refleja lo sagrado de la misma manera que un eco refleja el sonido hacia su lugar de origen. No se trata de un juego gratuito. No destruye el realismo del deseo, lo realiza por completo. En efecto, en el deseo todo es falso, todo es teatral y artificial, a excepción del hambre inmensa de sagrado. Este hambre es lo que metamorfosea los elementos de una existencia pobre y positiva tan pronto como el niño descubre a su Dios, tan pronto como consigue arrojar sobre el *Otro*, sobre su mediador, la omnipotencia divina cuyo peso lo aplasta.

La infancia desprovista de lo sagrado consigue revivificar los mitos difuntos desde hace siglos; anima los símbolos más resecos. En su decorado burgués, que tanto nos cuesta perdonarle, Proust persigue los mismos fines que Nerval, uno de sus escritores favoritos. El Nerval de *Sylvie* sacraliza la diosa Razón y convierte en auténticos santuarios las fantasías arquitectónicas de grandes señores escépticos. En algunos seres, la vida metafísica es tan vigorosa que reaparece en las circunstancias más adversas. Por otra parte, puede culminar en formas bastante monstruosas.

La noción de una trascendencia desviada hacia lo humano ilumina la poética proustiana. Permite disipar la confusión que subsiste en torno a *El tiempo recobrado*. Lo que se revive en el contacto con una reliquia del pasado es la calidad trascendente del deseo de antes. El recuerdo ya no está emponzoñado, como lo estuvo el deseo, por el deseo rival. «Podemos comparar cualquier persona que nos ha hecho sufrir con una divinidad de la que no es más que un reflejo fragmentario y el último grado, divinidad (Idea) cuya contemplación nos proporciona en seguida un goce en lugar de la pena que teníamos.»

La memoria afectiva recupera el impulso hacia lo sagrado, y este impulso es puro goce porque ya no está roto por el mediador. La pequeña magdalena es una auténtica *comunión*. Tiene todas las virtudes de un sacramento. La memoria disocia los elementos contradictorios del deseo. Lo sagrado desprende su perfume mientras la inteligencia atenta y despreocupada

puede ahora reconocer el obstáculo con el que tropezó. Entiende el papel del mediador y nos revela la mecánica infernal del deseo.

Así pues, la memoria afectiva lleva consigo la condena del deseo original. Los críticos hablan en este caso de «contradicción». A fin de cuentas, la experiencia que proporciona, la felicidad, es repudiada. Es cierto. Pero la contradicción no está en Proust, está en el deseo metafísico. Percibir el deseo equivale en realidad a percibir al mediador en su doble papel maléfico y sagrado. El éxtasis del recuerdo y la condena del deseo están implicados mutuamente de la misma manera en que la longitud lo está con la anchura o el derecho con el revés. La «psicología» proustiana es inseparable de la revelación mística. Es su otra cara. No constituye, como hoy se afirma, una segunda empresa literaria de un interés bastante mediocre.

La memoria afectiva es el Juicio Final de la existencia proustiana. Separa el trigo de la cizaña, pero la cizaña debe aparecer en la novela, ya que la novela es el pasado. La memoria afectiva es el foco de toda la obra proustiana. Es fuente de verdad y fuente de lo sagrado; de ahí brotan las metáforas religiosas; es la que revela la función divina y demoniaca del mediador. No hay que limitar sus efectos a los recuerdos más antiguos y más dichosos. Nunca el recuerdo vívido es tan necesario como en los periodos de angustia, ya que disipa las nieblas del odio. La memoria afectiva interviene en toda la serie temporal. Ilumina con igual claridad el infierno de *Sodoma y Gomorra* y el paraíso de *Combray*.

La memoria es la salvación del escritor y del hombre Marcel Proust. Nosotros retrocedemos ante el mensaje transparente de *El tiempo recobrado*. Nuestro romanticismo no tolera otra salvación que la imaginaria; no tolera otra verdad que la desesperante. La memoria afectiva es éxtasis pero también es conocimiento. Si transfigurara el objeto, como suele repetírsenos, la novela ya no describiría la ilusión vivida en el momento del deseo sino una ilusión nueva, fruto de esta nueva transfiguración. Ya no existiría el realismo del deseo.

3. LAS METAMORFOSIS DEL DESEO

El deseo según el *Otro* siempre es el deseo de ser *Otro*. Solo hay un único deseo metafísico pero los deseos particulares que concretan este deseo primordial varían hasta el infinito. Nada de lo que se puede observar directamente en el deseo de los héroes de novela es inmutable. La propia intensidad de este deseo es variable. Depende del grado de «virtud metafísica» poseído por el objeto. Y esta virtud depende también de la distancia que separa el objeto del mediador.

El objeto es al mediador lo que la reliquia al santo. El rosario del que este último se ha servido, la ropa que ha vestido son más buscados que la medalla simplemente tocada o bendecida. El valor de una reliquia depende de la «distancia» que le separa del santo. Lo mismo ocurre con el objeto en el deseo metafísico.

Así pues, debemos considerar un segundo lado del triángulo novelesco, el que une al mediador con el objeto deseado. Hasta ahora nos habíamos limitado a un primer lado, el que une al mediador con el sujeto deseante. Afortunadamente, ambos lados varían prácticamente de la misma manera. El triángulo del deseo es un triángulo isósceles. Así pues, el deseo se va haciendo más intenso a medida que el mediador se aproxima al sujeto deseante.

En el caso de don Quijote, el mediador está más alejado, y los deseos especiales son allí menos acuciantes. Este sabio desconoce la obstinación. Enfrentado al fracaso decide, como un filósofo, que otro caballero terminará la historia y él se va a buscar fortuna a otra parte.

La actividad de don Quijote sigue estando bastante próxima al juego. El juego del adulto ya es triangular. Es una imitación de los adultos. Pero es tal la distancia entre el objeto y el mediador –es decir, entre el juguete y el adulto que le confiere su sentido–, que el jugador jamás pierde por completo de vista el carácter ilusorio de la virtud conferida al juguete. Don

Quijote no se siente afectado por el juego pero tampoco está muy distante de él. A eso se debe que sea el más sereno de los héroes de novela.

El mediador, muy alejado, esparce una luz difusa sobre una superficie muy vasta. Amadís no designa nada de manera muy precisa pero designa un poco todas las cosas. Las aventuras se suceden a un ritmo acelerado pero ninguna es capaz, por sí sola, de convertir a don Quijote en un segundo Amadís. Y, por consiguiente, el héroe no estima necesario ensañarse con la mala suerte.

A medida que el mediador se aproxima, la designación se precisa; la «virtud metafísica» aumenta y el objeto se hace «insustituible». Los deseos de Emma Bovary son más violentos que los de don Quijote, y los deseos de Julien más violentos que los de Emma. El proyector se aproxima poco a poco y su luz se concentra en una superficie cada vez más reducida.

Las aventuras de Emma ya son algo más «serias» que las de don Quijote, pero los objetos realmente deseables, los que convertirían a Emma en la mujer que quiere ser, no existen en provincias. Rodolphe y Léon no son más que un mal menor metafísico. Son más o menos intercambiables. Solo reciben del mediador una luz tenue.

El comportamiento del héroe refleja los datos mutables de la mediación. Don Quijote se mueve mucho más, pero casi a la manera del niño que se divierte. Emma Bovary ya está más angustiada. El mediador siempre es accesible pero nunca tanto como para resignarse a no alcanzarlo nunca, como para contentarse con el reflejo que se juega sobre la realidad. Eso es lo que confiere al bovarismo su tonalidad particular. Es esencialmente contemplativo. Emma sueña mucho y desea poco, mientras que los héroes de Stendhal, Proust y Dostoievski sueñan poco y desean mucho. La acción reaparece con la mediación interna pero esta acción ya no tiene nada que ver con el juego. El objeto sagrado se ha acercado; parece al alcance de la mano; subsiste un único obstáculo entre el sujeto y el objeto: es el propio mediador. La acción se hace cada vez más febril a medida que este mediador se aproxima. En Dostoievski, el deseo contrariado es tan violento que puede conducir al homicidio.

A medida que en el deseo aumenta el papel de la *metafísica*, disminuye el

papel de la *física*. Cuanto más se acerca el mediador, más intensa se hace la pasión y más se vacía el objeto de valor concreto.

De creer a románticos y neorrománticos, el triunfo cada vez más total de la imaginación solo tiene consecuencias favorables. Pero la disminución progresiva de lo real va acompañada de la exasperación de las rivalidades que engendra el deseo. Esta ley, de aplicación rigurosa, define perfectamente las diferencias y las analogías entre el universo de Stendhal y el universo de Proust. Los vanidosos del primer novelista y los esnobs del segundo ambicionan, por lo que parece, un mismo objeto, el Faubourg Saint-Germain. Pero el Faubourg Saint-Germain de Proust ya no es el Faubourg Saint-Germain de Stendhal. En el transcurso del siglo XIX, la aristocracia ha perdido sus últimos privilegios concretos. En la época de Proust, frecuentar la antigua nobleza ya no proporciona ninguna ventaja tangible. Si la fuerza del deseo fuera proporcional al valor concreto del objeto, el esnobismo proustiano sería menos intenso que la vanidad stendhaliana. Ahora bien, lo cierto es lo contrario. Los esnobs de *En busca del tiempo perdido* están mucho más angustiados que los vanidosos de *Rojo y negro*. Así pues, el paso de un novelista a otro puede definirse perfectamente como el progreso de lo metafísico a expensas de lo físico. Está claro que Stendhal no ignora que existe una relación inversa entre la fuerza del deseo y la importancia del objeto. «Cuanto más pequeña es una diferencia social –escribe– mayor afectación engendra.» Esta ley no se limita a gobernar la vanidad stendhaliana; aparece en toda la literatura novelesca y permite situar a unas obras en relación con otras. El esnobismo proustiano y, con mayor motivo, el subsuelo dostoievskiano no son más que el «paso al límite» de esta ley stendhaliana. Por consiguiente, las formas más extremas de la mediación interna deben definirse como *una diferencia nula que engendra una afectación máxima*. Así es, poco más o menos, como define Proust el esnobismo: «Siendo el mundo el reino de la nada, solo existen entre los méritos de las diferentes mujeres del mundo unos grados insignificantes, que bastan para incrementar locamente los rencores o la imaginación de monsieur de Charlus».

En el *Luciano Leuwen*, de Stendhal, la rivalidad entre el héroe y los jóvenes aristócratas de Nancy acaba por fijarse en un objeto muy real, la hermosa madame de Chasteller, que junta las gracias de la nobleza a las ventajas muy reales de la fortuna. En el caso de Proust, el medio social es el

mismo; la cosa sigue desarrollándose en los salones aristocráticos, pero ya no hay una madame de Chasteller. Están los Guermantes, pero no es su belleza, ni siquiera su dinero, lo que interesa a los esnobs. Las cenas en casa de la duquesa no son más distinguidas que las demás, las veladas no son más brillantes. La diferencia entre las personas que acuden a ellas y las personas que no acuden es por completo metafísica. Lo que Proust denomina una «gran posición mundana» es algo fugitivo, inaprehensible y casi imperceptible si uno mismo no es un esnob. La iniciación mundana no tiene más valor «objetivo» que armar caballero a don Quijote a manos de un mesonero.

El hombre del subsuelo representa el último estadio de esta evolución hacia el deseo abstracto. El objeto ha desaparecido por completo. Es absolutamente imposible interpretar el deseo furioso de hacerse invitar al banquete de Zvierkov en términos de beneficios materiales o de ventajas mundanas.

A su manera, las teorías románticas y simbolistas del deseo reflejan esta disminución progresiva de lo real. El soporte concreto del deseo ya es muy poca cosa en la *cristalización*. La pequeña rama de 1822 se reduce a un «grano de arena» en la alegoría de la ostra y de la perla. Estas descripciones serían exactas si no silenciaran al mediador. La imaginación debe su fecundidad al mediador. El romántico siempre se equivoca de iglesia. Pretende quemar el mundo en el altar de su *Yo* pero es al *Otro* a quien debería rendir culto.

En el deseo, lo «físico» y lo «metafísico» varían siempre a expensas el uno del otro. Esta ley tiene aspectos múltiples. Es la que explica, por ejemplo, la desaparición progresiva del placer sexual en los estadios más agudos de la enfermedad ontológica. La «virtud» del mediador actúa sobre los sentidos como un veneno cada vez más abundante que paraliza poco a poco al héroe.

Emma Bovary sigue conociendo el goce pues su deseo no es muy metafísico. El placer ya es menor en los vanidosos de Stendhal. Prácticamente nulo en el momento de la conquista, suele reaparecer cuando la virtud metafísica se ha evaporado. En Proust, el placer ha desaparecido casi por completo. En Dostoievski, ni siquiera se habla de él.

Incluso en los casos más propicios, las propiedades físicas del objeto solo desempeñan un papel secundario. No son ellas las que suscitan el deseo metafísico; son incapaces de prolongarlo. No es, por otra parte, la ausencia de goce físico lo que decepciona al héroe stendhaliano o proustiano cuando posee finalmente el objeto de su deseo. La decepción es propiamente metafísica. El sujeto comprueba que la posesión del objeto no ha cambiado su ser; la metamorfosis esperada no se ha producido. La decepción es tanto más terrible en la medida en que la «virtud» del objeto parece más abundante. La decepción se agrava, por consiguiente, a medida que el mediador se aproxima al héroe.

En don Quijote y en madame Bovary no existe todavía decepción metafísica en el sentido exacto de la palabra. El fenómeno aparece en Stendhal. En el instante en que el héroe stendhaliano se apodera del objeto deseado, la «virtud» escapa como el gas de un globo pinchado. Es el objeto repentinamente desacralizado por la posesión y reducido a sus propiedades objetivas lo que provoca la famosa exclamación stendhaliana: «¡Solo es eso!». El encogimiento de hombros de Julien sigue reflejando una despreocupación que ya no se encuentra en la pesada desilusión proustiana. En el héroe dostoievskiano, el fracaso metafísico provoca un desconcierto tan profundo que puede llevar incluso al suicidio.

La decepción demuestra irrefutablemente el absurdo del deseo triangular. Diríase que tenemos al héroe obligado a rendirse a la evidencia. Nada ni nadie lo separa de ese Yo abyecto y humillado que el deseo recubría, en cierto modo, de futuro. El héroe privado de deseo corre el peligro de caer en el abismo del presente como un pocero cuya cuerda se rompiera. ¿Cómo es posible escapar a este horrible destino?

No puede negar el fracaso de su deseo pero puede limitar sus consecuencias al objeto ahora poseído y tal vez al mediador que se lo designaba. La decepción no demuestra la absurdidad de *todos* los deseos metafísicos sino la absurdidad de este deseo concreto que acaba de decepcionar. El héroe reconoce que se ha equivocado. El objeto no ha tenido el valor iniciático que se le atribuía. Pero este valor es referido ya a otra cosa, a un segundo objeto, a un nuevo deseo. El héroe pasará la existencia de deseo en deseo como se pasa un arroyo saltando sobre piedras resbaladizas.

Se presentan dos posibilidades. El héroe decepcionado puede hacerse

señalar un nuevo objeto por su antiguo mediador; puede, también, cambiar de mediador. La decisión no procede de la «psicología», ni de la «libertad»; depende, como otros tantos aspectos del deseo metafísico, de la distancia que separa al héroe de dicho mediador.

Cuando esta distancia es muy grande, ya sabemos que el objeto es muy pobre en virtud metafísica. El prestigio del mediador no guarda relación con los deseos concretos. Dios está por encima de las vicisitudes de la existencia. Es único y eterno. Don Quijote tiene muchas aventuras pero solo existe un Amadís; madame Bovary podría cambiar indefinidamente de amantes sin cambiar nunca de sueño. Cuando el mediador se aproxima, el objeto se le une de manera muy estrecha y la «responsabilidad divina», si es que podemos hablar así, está relacionada con el deseo. Así pues, el fracaso de este deseo puede repercutir más allá del objeto y provocar el cuestionamiento del propio mediador. El ídolo comienza por vacilar sobre su pedestal; si la decepción es suficientemente fuerte, llega incluso a desplomarse. Proust ha descrito la caída del mediador con extraordinario lujo de detalles. El acontecimiento es una auténtica revolución en la existencia del sujeto. Todos los elementos de esta existencia están como imanados por el mediador; de él obtienen su jerarquía e incluso su significación. Se concibe, pues, que el héroe haga todo lo posible por retrasar una experiencia que le resulta necesariamente muy dolorosa.

Cuando el narrador es finalmente invitado a casa de los Guermantes, después de haber deseado inútilmente esta invitación durante varios años, experimenta la inevitable decepción. Encuentra la misma mediocridad, los mismos tópicos que en los restantes salones. ¿Los Guermantes y sus invitados, esos seres sobrehumanos, solo se reúnen para charlar del caso Dreyfus o de la última novela, y para hacerlo en los mismos términos, y en el mismo tono, que las demás gentes del mundo? Marcel busca una respuesta que concilie el sagrado prestigio del mediador y la experiencia negativa de la posesión. Durante esta primera velada, casi consigue convencerse de que su presencia profanadora ha interrumpido unos misterios aristocráticos cuya celebración no podrá reanudarse hasta que él se haya ausentado. La voluntad de fe es tan poderosa en este santo Tomás al revés que sobrevive por un cierto tiempo a la demostración concreta de la inanidad del ídolo.

Cada mediación proyecta su espejismo; los espejismos se suceden como

otras tantas «verdades» que suplantan las verdades anteriores mediante un auténtico homicidio del recuerdo viviente y que se protegen de las verdades venideras mediante una implacable censura de la experiencia cotidiana. Marcel Proust denomina «Yo» a los «mundos» proyectados por las mediaciones sucesivas. Los «Yo» están perfectamente aislados entre sí, incapaces de acordarse de los «Yo» pasados o de presentir los «Yo» futuros.

En Stendhal es posible observar los signos precursores de esta fragmentación en «Yo» monádicos. La sensibilidad del héroe stendhaliano está sometida a bruscas variaciones que anuncian las personalidades sucesivas de *En busca del tiempo perdido*. Julien Sorel sigue siendo *uno*, pero su unidad está amenazada a causa de la aberración temporal representada por su amor por Mathilde.

Es en Proust, sin embargo, donde la existencia pierde definitivamente la unidad y la estabilidad que aseguraba la eternidad del dios en los héroes de las novelas anteriores. Debemos esta «descomposición de la personalidad», que inquietaba e irritaba a los primeros lectores de Marcel Proust, a la multiplicación de los mediadores. Es posible que los gritos de alarma solo estuvieran parcialmente justificados. Mientras el mediador permanece alejado, y es por tanto único, el héroe mantiene su unidad, pero esta unidad está hecha de mentira y de ilusión. Una mentira única que abarca la totalidad de la existencia no es moralmente preferible a una serie de mentiras temporales. Si el héroe proustiano está más enfermo que los demás héroes, lo está de la misma enfermedad, y si es más culpable lo es de la misma falta. Así pues, no hay que abrumarle sino, por el contrario, compadecerlo, pues es más desdichado que sus predecesores.

Cuanto más breve, más tiránico resulta el reino del mediador. Por consiguiente, los mayores sufrimientos quedan reservados para el héroe dostoievskiano. En el caso del hombre del subsuelo la sucesión de los mediadores es tan rápida que ya no se puede hablar de dos Yo distintos. A los periodos de estabilidad relativa separados por crisis violentas o intervalos de atonía espiritual, como se observan en Proust, les sucede en Dostoievski una crisis perpetua. Los elementos que, en otros novelistas, están jerarquizados de manera permanente, o temporal, aparecen aquí en estado de caos. Con gran frecuencia, el hombre del subsuelo llega a estar dividido entre varias mediaciones contemporáneas. Existe un ser diferente en cada momento de la duración y para cada uno de sus interlocutores. Ahí

está la *polimorfia* del ser dostoievskiano que han observado todos los críticos.

A medida que el mediador se aproxima, la unidad se fragmenta en multiplicidad. A través de una serie de escalones, se pasa, del mediador solitario, intemporal y fabuloso de don Quijote, al tropel dostoievskiano. Los «cinco o seis modelos» en que se divide, según dice Stendhal, la «buena sociedad» de su tiempo y los múltiples Yo proustianos son las etapas de esta marcha descendente. El demonio de los endemoniados se denomina Legión y se refugia en una piara de cerdos. Es a la vez uno y múltiple. Esta atomización de la personalidad es el término de la mediación interna.

Muchos escritores han observado esta multiplicación de los mediadores. En su última novela, *Der Komet*, Jean-Paul se inspira en *Don Quijote*. Su héroe, Nikolaus Markgraf, «instala, igual que un actor, un alma extraña en el lugar de la suya». Pero es incapaz de aposentarse en el personaje elegido y, a cada nueva lectura, cambia de mediador. Sin embargo, la novela de Jean-Paul solo explora aspectos bastante superficiales del deseo según el otro en el siglo XIX. Los mediadores permanecen alejados. En Stendhal, en Proust y en Dostoievski, el número de los modelos aumenta al nivel de una mediación *interna*. La verdad profunda de lo *moderno* reside en la mediación interna.

A partir de Proust, el mediador es literalmente «cualquiera» y puede surgir «de cualquier sitio». La revelación mística es un peligro constante. Un encuentro fortuito en el paseo de Balbec decide la suerte de Marcel. Una mirada sobre la pandilla basta para hechizar al héroe:

> Si por azar descubría a cualquiera de las muchachas, ya que todas ellas participaban de la misma esencia especial, era como si hubiera visto proyectar delante de mí, en una alucinación móvil y diabólica, una porción del sueño enemigo y sin embargo apasionadamente deseado que, en el preciso instante anterior, solo existía, estancándose además allí de manera permanente, en mi cerebro.

El *cualquiera* proustiano reaparece en Dostoievski a tal nivel de automatismo que provoca un divertido horror. Aquí, como en otras partes, descubrimos en Dostoievski la verdad caricaturesca de la experiencia proustiana. Es en *un lugar público* donde el hombre del subsuelo, al igual que Marcel, sucumbe al prestigio del *Otro* y sufre un acceso de fiebre

ontológica. En ambos casos el héroe se encuentra en presencia «del sueño enemigo y sin embargo apasionadamente deseado». Una lectura atenta revela una perfecta identidad de estructura en los dos novelistas. El oficial desconocido, al tropezar con el hombre del subsuelo, lo agarra del hombro y lo «aparta» sin el menor miramiento. El narrador proustiano no es directamente el objeto de los malos tratos de la pandilla pero ve como Albertine salta por encima de la cabeza de un anciano aterrorizado, y se identifica con la víctima. Proust y Dostoievski describen de idéntica manera la actitud arrogante del mediador abriéndose paso en la multitud, su despreciativa indiferencia hacia los insectos que bullen a sus pies, la impresión de fuerza irresistible que hace sentir al espectador fascinado. En ese mediador, todo revela una tranquila y serena superioridad de *esencia* que el desdichado, aplastado, tembloroso de odio y de adoración, se esfuerza inútilmente en apropiarse.[3]

Cuanto más inestable se hace la mediación, más pesado resulta el yugo. La mediación de don Quijote es una monarquía feudal, a veces más simbólica que real. La del hombre del subsuelo son una serie de dictaduras, tan feroces como temporales. Las consecuencias de este estado convulsivo no están limitadas a una región cualquiera de la existencia; son propiamente *totalitarias*.

El eclecticismo vacío, los caprichos pasajeros, las modas cada vez más fugitivas, la sucesión cada vez más rápida de las teorías, sistemas y escuelas, y esta «aceleración de la historia» que tanto impresiona en nuestros días, son, para un Dostoievski, otros tantos aspectos convergentes de la evolución que acabamos de describir. El subsuelo es una desintegración del ser individual y colectivo. Dostoievski es el único que nos describe un fenómeno al que, sin embargo, hay que situar en el marco de una historia. No hay que ver en él, como hacen algunos admiradores del novelista ruso, la revelación repentina de una verdad eterna que hubiera escapado a los escritores y a los pensadores de antes. El propio Dostoievski trata históricamente la polimorfia de sus personajes. El advenimiento temporal del modo de existencia subterráneo es destacado por el príncipe Michkin en un pasaje dolorosamente irónico de *El idiota*:

> Las personas de las épocas lejanas (le juro que es algo que siempre me ha sorprendido) eran muy diferentes de las de la nuestra: eran como otra especie humana [...] En aquel tiempo se era en

cierto modo el hombre de una sola idea; nuestros contemporáneos son más nerviosos, más amplios, más sensibles, capaces de seguir dos o tres ideas a la vez. El hombre moderno abarca más, eso le impide, se lo aseguro, ser por completo de una pieza como en los siglos pasados.

Dostoievski resume en una frase el camino que nosotros mismos hemos recorrido. Salidos del héroe de Cervantes, de fidelidades inquebrantables y siempre idéntico a sí mismo, hemos descendido poco a poco hasta el hombre del subsuelo, auténtico despojo humano entregado a la vergüenza y a la servidumbre, ridícula veleta plantada sobre las ruinas de «la humanidad occidental».

Así pues, las formas más diversas del deseo triangular se organizan en una estructura universal. No hay un solo aspecto del deseo que, en cualquier novelista, no pueda ser relacionado con otros aspectos de su obra y de todas las obras. El deseo aparece, por tanto, como una estructura dinámica que se despliega de un extremo a otro de la literatura novelesca. Es posible comparar esta estructura con un objeto que cae por el espacio y cuya forma se modifica incesantemente gracias a la velocidad creciente infundida por la caída. Los novelistas, situados a niveles diferentes, describen este objeto tal como se ofrece a sus miradas. Con gran frecuencia, no hacen más que sospechar las metamorfosis que acaba de sufrir y que todavía debe experimentar. No siempre ven las relaciones entre sus propias observaciones y las de sus antecesores. La tarea de dilucidar estas relaciones corresponde a una «fenomenología» de la obra novelesca. Esta fenomenología no debe tomar en consideración las fronteras entre las diversas obras. Pasando de una a otra con absoluta libertad, intenta acompañar el mismo movimiento de la estructura metafísica; intenta establecer una «topología» del deseo según *el Otro*.

4. EL AMO Y EL ESCLAVO

El deseo metafísico es eminentemente contagioso. En ocasiones, esta propiedad es difícilmente identificable pues, para propagarse de uno a otro, el deseo toma los caminos más inesperados; se apoya en los obstáculos que intentan oponerle, en la indignación que suscita, en el ridículo con el que quiere cubrírsele.

En varias ocasiones vemos a los amigos de don Quijote simular la locura para curar a su vecino de la suya; se lanzan a perseguirlo, se disfrazan, inventan mil hechizos y se elevan, grado a grado, hasta la cima de la extravagancia en la que les ha precedido el héroe. Ahí es donde Cervantes les ha dado cita. Se interrumpe un instante y finge asombrarse a la vista de esos médicos tan locos como su paciente.

No hay que concluir de ello, como hacen los románticos, y todos los desfacedores de entuertos literarios, que Cervantes se ha decidido por fin a confundir a los «enemigos del ideal» y a vengar las afrentas que no cesa de propinar a don Quijote. Uno de los grandes argumentos en favor de la interpretación romántica es la escasa simpatía que visiblemente experimenta Cervantes hacia los que se empeñan en curar a su héroe. Puesto que Cervantes está en *contra* de los sermoneadores de don Quijote, es preciso que esté *a favor* de este. Así es como opera nuestra lógica romántica. Cervantes es a la vez mucho más sencillo y mucho más sutil. Nada más lejos de él que la concepción hugoliana y justiciera de la novela. Cervantes quiere limitarse a mostrar que don Quijote esparce en torno a él la enfermedad ontológica. El contagio, manifiesto en el caso de Sancho, extiende sus efectos a todos los seres frecuentados por el héroe y *sobre todo a los que escandaliza o indigna su locura*.

El bachiller Sansón Carrasco solo se arma caballero para devolver al desdichado hidalgo su salud perdida, pero se empica en el juego antes incluso de que don Quijote lo haya desazonado. «No hay otro mayor [loco] en el mundo que mi amo –observa el escudero de Sansón– [...] pues porque

cobre otro caballero el juicio que ha perdido se hace el loco y anda buscando lo que no sé si después de hallado le ha de salir a los hocicos.»

El escudero se revela buen profeta. La humillación sufrida a manos de don Quijote provoca el resentimiento de Sansón Carrasco. El bachiller ya no puede abandonar las armas sin haber hecho morder el polvo a su rival triunfante. Este mecanismo psicológico fascina visiblemente a Cervantes, que multiplica sus ejemplos a medida que la obra adelanta. Altisidora, joven doncella de la duquesa, simula una pasión por don Quijote pero se encoleriza realmente cuando se ve rechazada. ¿Qué puede significar esta cólera sino el comienzo de una pasión?

La sutileza típicamente demoniaca del mal ontológico ofrece la clave de numerosos episodios. Nos referimos especialmente a la razón de que la torpe imitación de Avellaneda y el éxito de la primera parte se conviertan en un tema capital del segundo don Quijote. La ambigua naturaleza de este éxito es maravillosamente quijotesca. La difusión de la obra esparce el nombre del caballero y el rumor de sus hazañas llega hasta los confines del mundo cristiano. Las posibilidades de contagio se multiplican. Se imita al imitador por excelencia; la obra que denuncia el deseo metafísico es enrolada bajo su bandera; se convierte en su mejor aliado. ¿Qué diría Cervantes si pudiera leer las delirantes interpretaciones que se suceden desde finales del siglo XVIII, qué diría de Chamisso, de Unamuno o de André Suarès? Y el novelista nos sugiere, irónicamente, que, creyendo denunciar el mal ontológico, tal vez él mismo acabe por parecerse un poco a todos esos buenos samaritanos que se lanzan tras don Quijote por el camino de la locura.

La naturaleza contagiosa del deseo metafísico es un punto capital de la revelación novelesca. Cervantes lo repite infatigablemente. Durante la estancia en Barcelona, un desconocido apostrofa a don Quijote en los siguientes términos:

> ¡Válgate el diablo por don Quijote de la Mancha! [...] Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura, fuera menos mal, pero tienes propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican; si no, mírenlo por estos señores que te acompañan.

Don Quijote no es el único personaje de Cervantes cuyo deseo es contagioso. Anselmo y Lotario nos ofrecen un segundo ejemplo de este

extraño fenómeno. El rechazo que opone Lotario a las insensatas peticiones de su amigo es menos enérgico y sobre todo menos perseverante de lo que parecerían exigir el carácter atribuido al personaje y la naturaleza de sus relaciones con Anselmo. Lotario sucumbe a una especie de vértigo.

Este mismo vértigo conduce a Veltchaninov a casa de la prometida de Pavel Pavlovich. También en este caso esperamos un rechazo más vigoroso. Pero Veltchaninov acepta la invitación; entra, al igual que Lotario, en el juego de su pareja en mediación; es víctima, nos cuenta Dostoievski, «de una extraña incitación». ¡No acabaríamos nunca con las semejanzas entre *El eterno marido* y *El curioso impertinente*!

El deseo metafísico siempre es contagioso. Va siéndolo cada vez más a medida que el mediador se aproxima al héroe. En el fondo, contagio y aproximación constituyen un único e idéntico fenómeno. Aparece la mediación interna cuando se «pilla» un deseo próximo como se pillaría la peste o el cólera, por simple contacto con un sujeto infectado.

Evidentemente, la vanidad y el esnobismo solo pueden florecer en un terreno abonado, en el seno de una vanidad y de un esnobismo previos. Cuanto más se acerca el mediador, más se amplían los estragos de la mediación. Las manifestaciones colectivas predominan sobre las manifestaciones individuales. Las consecuencias de esta evolución son infinitas y solo aparecerán poco a poco.

En el universo de la mediación, el contagio es tan general que cualquier individuo puede convertirse en mediador de su vecino sin entender el papel que está a punto de jugar. Mediador sin saberlo, es posible que este individuo sea incapaz de desear espontáneamente por su cuenta. Así pues, se sentirá tentado a copiar la copia de su propio deseo. Lo que en un principio solo era quizá para él un mero capricho se convertirá en una pasión violenta. Todo el mundo sabe que el deseo, al verse compartido, se reduplica. En ese momento, dos triángulos idénticos y de sentido inverso se superpondrán entre sí. El deseo circulará cada vez más rápidamente entre los dos rivales, aumentando de intensidad a cada vaivén, como la corriente eléctrica en una batería que está cargándose.

Poseemos ahora un sujeto-mediador y un mediador-sujeto, un modelo-discípulo y un discípulo-modelo. Cada cual imita al otro a la vez que afirma la prioridad y la anterioridad de su propio deseo. Cada cual ve en el otro un perseguidor atrozmente cruel. Todas las relaciones son simétricas; la pareja

se creía separada por un abismo insondable pero no se puede decir de uno nada que no sea igualmente cierto, del otro. Es la estéril oposición de los contrarios, cada vez más atroz y cada vez más inútil a medida que los dos sujetos se aproximan el uno al otro y se intensifica su deseo.

Cuanto más intenso es el odio, más nos aproxima al execrado rival. Todo lo que sugiere a uno, lo sugiere igualmente al otro, incluido el deseo de *diferenciarse* a cualquier precio. Así pues, los hermanos enemigos siempre avanzan para su mayor rabia por los mismos caminos. Recuerdan a los dos regidores de *Don Quijote* que recorren la montaña bramando, en busca de un asno extraviado. La *imitación* es tan maravillosa que los dos compañeros se ven en cada instante atraídos el uno hacia el otro, creyendo recuperado el animal. Pero el animal ya no existe: los lobos lo han devorado.

La alegoría de Cervantes traslada a una comicidad ambigua los sufrimientos y la vanidad de la doble mediación. Los novelistas prestan escasa atención al individualismo romántico que siempre es, aunque con frecuencia intente ocultarlo, un fruto de la oposición. La sociedad moderna no es más que una *imitación negativa* y el esfuerzo por salir de los caminos trillados hace caer invenciblemente a todo el mundo en un atolladero. Todos los novelistas han descrito este fracaso cuyo mecanismo se repite hasta en los más mínimos detalles de la existencia cotidiana. He aquí, por ejemplo, el «paseo por el dique» de los burgueses de vacaciones en Balbec:

> Toda esa gente [...] hacían como que no veían a los demás para fingir que no se ocupaban de ellos, pero los miraban a hurtadillas para no tropezarse con los que andaban a derecha e izquierda o venían en dirección contraria, y precisamente por eso se tropezaban, se enredaban unos con otros, pues también ellos habían sido recíproco objeto de la misma atención, secreta y oculta tras el aparente desdén, por parte de los demás paseantes.

La mediación doble, o recíproca, nos permitirá completar algunas descripciones esbozadas en el primer capítulo. Hemos visto a monsieur de Rênal copiar su deseo de preceptor de un deseo *imaginario* de Valenod. Esta imaginación es el fruto de una angustia completamente subjetiva. Valenod jamás ha pensado que Julien sea el preceptor de sus hijos. El viejo Sorel es un pillo genial con su «Nos trae más cuenta en otra parte». Nadie le ha hecho la menor propuesta. Es el primer sorprendido cuando se entera de que el señor alcalde se interesa por el inútil de su hijo.

Al cabo de poco, sin embargo, vemos a Valenod proponer a Julien que

entre a formar parte de su servicio. ¿Acaso Stendhal confunde el Valenod imaginado por monsieur de Rênal con el auténtico Valenod que ni piensa en Julien? Stendhal no confunde nada; pretende revelar, al igual que Cervantes, la naturaleza contagiosa del deseo metafísico. Rênal creía imitar el deseo de Valenod; ahora es Valenod quien imita el deseo de Rênal.

La situación pasa entonces a ser inextricable. Aunque el mundo entero se coaligara para convencer a monsieur de Rênal de la verdad, monsieur de Rênal se negaría a aceptarla. El hombre de negocios siempre ha sospechado las intenciones de Valenod respecto a Julien; no es ahora cuando podría dudar de ellas, ya que los hechos han confirmado su intuición engañosa. Lo real surge de la ilusión y ofrece a esta un aval falaz. Es mediante un proceso análogo que pueblos y políticos arrojan los unos sobre los otros, con la mejor buena fe del mundo, la responsabilidad de los conflictos que los enfrentan.

En la mediación doble, la metamorfosis del objeto es común a los dos miembros de la pareja. Es posible verla como el fruto de una extravagante colaboración negativa. Así pues, los burgueses no necesitan «repetir sus exámenes». Los contemplan diariamente en los ojos despreciativos o envidiosos de sus semejantes. Cabe descuidar la opinión de un vecino amigo; no es posible poner en duda la confesión involuntaria de un rival.

Julien vale lo que vale pero su valor no tiene nada que ver con sus primeros éxitos. Los artífices de su carrera no experimentan respecto a él ningún interés auténtico, ningún afecto sincero. Son incapaces de apreciar los servicios que el joven puede prestarles. Es su rivalidad lo que garantiza a Julien aumentos de salario y perspectivas de futuro; esta misma rivalidad le abre las puertas del Hôtel de la Mole. Entre el verdadero Julien y el Julien que se disputan los dos notables de Verrières la distancia es tan grande como entre la bacía de barbero y el yelmo de Mambrino, pero esta distancia ha cambiado de naturaleza. La ilusión no es agradable, como la de don Quijote, pero, gracias a que ha dejado de serlo, cosa extraña, se hace digna de crédito. El verdadero burgués solo cree en las simplezas desagradables. Convierte incluso la simpleza desagradable en el criterio de toda verdad. En la mediación doble, no se desea tanto el objeto como se teme verlo poseído por otro. Al igual que los restantes elementos de un universo que el burgués quisiera ver completamente «positivo», la propia transfiguración del objeto deseado se ha hecho negativa.

El fenómeno de la doble mediación permite interpretar un paso especialmente enigmático del segundo don Quijote. Altisidora, la doncella de la duquesa que se muestra muy hábil en engañar a don Quijote, finge morir, y luego resucitar, y describe a los presentes su estancia entre las sombras:

> La verdad es que llegué a la puerta, adonde estaban jugando hasta una docena de diablos a la pelota, todos en calzas y en jubón, con valonas guarnecidas con puntas de randas flamencas, y con unas vueltas de lo mismo que les servían de puños, con cuatro dedos de brazo de fuera, porque pareciesen las manos más largas, en las cuales tenían unas palas de fuego; y lo que más me admiró fue que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer llenos de viento y de borra, cosa maravillosa y nueva; pero esto no me admiró tanto como el ver que, siendo natural de los jugadores el alegrarse los gananciosos y entristecerse los que pierden, allí en aquel juego todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían. [...] Mas hay otra cosa que también me admira [...], y fue que al primer voleo no quedaba pelota en pie ni de provecho para servir otra vez, y así menudeaban libros nuevos y viejos, que era una maravilla.

Este juego de pelota diabólico simboliza perfectamente el carácter recíproco que adopta la imitación en la doble mediación. Los jugadores son opuestos pero semejantes, e incluso intercambiables, pues realizan exactamente los mismos gestos. La pelota que se envían mutuamente significa el vaivén del deseo entre el sujeto-mediador y el mediador-sujeto. Los jugadores son *parejas*, es decir que se entienden, pero solo para el desentendimiento. Nadie quiere perder y, sin embargo, cosa extraña, en ese juego solo hay perdedores: «[...] todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían». Como sabemos, cada cual hace responsable al *Otro* de la desdicha que lo abruma. En este caso aparece claramente la doble mediación, causa igual para todos de sufrimiento; es el conflicto estéril del que jamás pueden desprenderse esos libres asociados que son, no obstante, los jugadores. El relato de Altisidora es una alegoría muy clara que alude a don Quijote, pues a él se dirige la joven. Eso es, por otra parte, lo que confiere al pasaje su carácter enigmático: al igual que la novela de *El curioso impertinente*, esta historia parece fuera de lugar en la novela de *Don Quijote*. No se entiende la relación que une la sublime locura caballeresca con la sórdida pasión de los jugadores infernales. Esta reacción es la que aclara perfectamente la teoría metafísica del deseo y el paso inevitable de la mediación externa a la mediación interna. Lo que afirma irónicamente en este curioso relato es la unidad del deseo triangular. Todo deseo según el

Otro, por noble e inofensivo que nos parezca en sus comienzos, arrastra poco a poco a su víctima hacia las regiones infernales. A la mediación solitaria y alejada de don Quijote sucede la doble mediación. Los jugadores del juego de pelota nunca son menos de dos, pero su número puede incrementarse indefinidamente. Altisidora manifiesta vagamente que ha visto «una docena» de diablos. De doble que era, la mediación recíproca puede convertirse en triple, cuádruple, múltiple. Puede acabar por afectar al conjunto de la colectividad. Y el juego rápido de las palas «de fuego» simboliza la prodigiosa aceleración del proceso metafísico cuando se llega a las «puertas» del infierno, o sea, a los estadios últimos de la mediación.

La fuerza coercitiva de la ilusión se incrementa a medida que el contagio se extiende y que el número de las víctimas aumenta. La locura inicial crece, madura, se desarrolla, se refleja en todas las miradas. Todos hablan en su favor. Las consecuencias que provoca son tan espectaculares que su germen quimérico queda para siempre enterrado. Todos los valores son arrastrados por ese torbellino. Modelos y copias se renuevan cada vez más rápidamente alrededor del burgués, que no por ello vive menos en lo eterno, eternamente extasiado ante la última moda, el último ídolo, el último eslogan. Las ideas y los hombres, los sistemas y las fórmulas se suceden en una ronda cada vez más estéril. Eso es lo que significan el viento y la borra que se devuelven los demoniacos jugadores de Altisidora. Como siempre en Cervantes, los aspectos literarios de su sugestión aparecen especialmente destacados. A cada palazo, «menudeaban libros nuevos y viejos, que era una maravilla». Se pasa poco a poco de las novelas de caballerías a los folletines y a las formas modernas de la sugestión colectiva, cada vez más abundante, cada vez más obsesiva... De la misma manera que la publicidad más hábil no intenta convencernos de que un producto es excelente sino de que es deseado por los *Otros*. La estructura triangular empapa los menores detalles de la existencia cotidiana. A medida que descendemos al infierno de la mediación recíproca, el proceso descrito por Cervantes se va haciendo más universal, más ridículo y más catastrófico.

Afirmamos que en el origen de un deseo siempre existe el espectáculo de otro deseo, real o ilusorio. Parece que esta ley experimenta numerosas excepciones. ¿No es la repentina *indiferencia* de Mathilde lo que inflama el

deseo de Julien? ¿No es, algo más adelante, la indiferencia heroicamente simulada por Julien, más aún que el deseo rival de madame de Fervacques, lo que despierta el deseo de Mathilde? En la génesis de estos deseos, la indiferencia desempeña un papel que parece contradecir los resultados de nuestros análisis.

Antes de contestar a esta objeción, tenemos que abrir un breve paréntesis. En el deseo sexual no es necesaria la presencia de un rival para poder calificar dicho deseo de triangular. El ser amado se desdobla en objeto y en sujeto bajo la mirada del amante. Sartre ha observado este fenómeno y sobre él sustenta, en *El ser y la nada*, su análisis del amor, del sadismo y del masoquismo. El desdoblamiento hace aparecer un triángulo cuyas tres puntas están ocupadas por el amante, por la amada y por el cuerpo de esta amada. Como todos los deseos triangulares, el deseo sexual siempre es contagioso. Quien dice contagio dice necesariamente segundo deseo referido al *mismo* objeto que el deseo original. Imitar el deseo de su amante significa desearse a *sí mismo* gracias al deseo de este amante. Esta modalidad especial de la doble mediación se denomina *coquetería*.

La coqueta no quiere entregar su preciosa persona a los deseos que provoca, pero no sería preciosa si no los provocara. La preferencia que se concede la coqueta se basa exclusivamente en la preferencia que le otorgan los *Otros*. Por eso, la coqueta busca ávidamente las pruebas de esta preferencia; mantiene y aviva los deseos de su amante no para abandonarse a ellos sino para rechazarlos mejor.

La indiferencia de la coqueta hacia los sufrimientos de su amante no es simulada pero no tiene nada que ver con la indiferencia común. No es ausencia de deseo: es la otra cara de un deseo de sí mismo. El amante no se deja engañar. Cree incluso entender en la indiferencia de su amada la autonomía divina de la que él se siente privado y que arde en deseos de conquistar. Esta es la razón de que la coquetería azuce el deseo del amante. Y a cambio, este deseo ofrece un nuevo alimento a la coquetería. Aparece el círculo vicioso de la doble mediación.

La «desesperación» del amante y la coquetería de la amada aumentan conjuntamente porque cada uno de los dos sentimientos está copiado del otro. Es un mismo deseo, cada vez más intenso, el que circula entre los dos. Si los amantes nunca llegan a ponerse de acuerdo, no es porque sean demasiado «diferentes», como sostienen el sentido común y las novelas

sentimentales, sino porque cada uno de los dos es copia del otro. Pero cuanto más se parecen, más diferentes se imaginan. El *Mismo* que los obsesiona es concebido como el *Otro* absoluto. La doble mediación asegura una oposición tan radical como vacía, la oposición línea a línea y punto a punto de dos figuras simétricas y de sentido inverso.

En este y en otros casos, la aproximación engendra el conflicto. Se trata de una ley fundamental que gobierna tanto el mecanismo del amor «cerebral» como la evolución social. Y esta proximidad jamás conocida pero siempre presentida crea la desesperación del amante; este no puede despreciar a la amada sin despreciarse a sí mismo; no puede desearla sin que ella se desee a sí misma. Cae, al igual que Alcestes, en la *misantropía*...[4]

Ahora ya podemos cerrar el paréntesis y contestar a la objeción que nos formulábamos anteriormente. En el universo de la mediación interna, la indiferencia nunca es meramente neutra. Nunca es pura ausencia de deseo. Se presenta siempre al observador como la cara exterior de un deseo de sí mismo. Y este presunto deseo es el que se hace imitar. La dialéctica de la indiferencia no contradice sino que confirma las leyes del deseo metafísico.

El indiferente siempre parece poseer este radiante dominio cuyo secreto todos buscamos. Parece vivir en un circuito cerrado, gozando de su ser, en una beatitud que nada puede turbar. Es Dios... Simulando la indiferencia respecto a Mathilde y excitando el deseo de madame de Fervacques, Julien no ofrece a la imitación de la joven un deseo sino dos. Procura multiplicar las ocasiones de contagio. Es la misma «política rusa» del dandi Korassof. Pero Korassof no ha inventado nada. El padre Sorel ya acumula las dos recetas en sus negociaciones con monsieur de Rênal. Finge, respecto a este, una indiferencia realzada por sus vagas alusiones a unas proposiciones más ventajosas. Entre las triquiñuelas del campesino del Franco Condado y los refinamientos del amor cerebral no existe ninguna diferencia de estructura.

En el universo de la mediación interna, cualquier deseo puede engendrar deseos concurrentes. Si el sujeto deseante cede al impulso que lo arrastra hacia el objeto, si ofrece su deseo en espectáculo a los demás, se crean, a cada paso, obstáculos nuevos y refuerza los obstáculos existentes. Tanto en negocios como en amor, el secreto del éxito es el disimulo. Hay que

disimular el deseo que se siente, hay que simular el deseo que no se siente. Hay que mentir. Es siempre gracias a la mentira como los personajes stendhalianos consiguen sus fines, a menos que no estén tratando con un ser pasional. Pero los seres pasionales son extraordinariamente escasos en el universo posrevolucionario.

Mostrar a una mujer vanidosa que se la desea es revelarse inferior, repite con frecuencia Stendhal. Así pues, es exponerse a desear siempre sin provocar jamás el deseo. Cuando la doble mediación invade el terreno del amor, cualquier esperanza de reciprocidad se desvanece. Flaubert formula en sus notas el principio absoluto de que «dos seres nunca se aman al mismo tiempo».[5] Toda comunión ha desaparecido de un sentimiento que se define por la misma comunión. La palabra sobrevive a la cosa y designa lo *contrario* de lo que designaba en un principio. La trascendencia desviada siempre se caracteriza por una desviación sutil y a la vez grosera del lenguaje. El amor de Mathilde y el de madame de Rênal son como la noche y el día, pero nos servimos de la misma palabra para los dos sentimientos.

Así pues, la pasión romántica es exactamente lo contrario de lo que pretende ser. No es abandono al *Otro* sino guerra implacable entre dos vanidades rivales. El amor egoísta de Tristán e Isolda, primeros héroes románticos, anuncia un futuro de discordias. Denis de Rougemont analiza el mito con un rigor extremo y descubre la verdad que oculta el poeta: la verdad de los novelistas. Tristán e Isolda «se aman entre sí, pero cada uno solo ama al otro *a partir de sí mismo, no a partir del otro*. Así, su desdicha nace de una falsa reciprocidad, máscara de un doble narcisismo. Hasta tal punto que, en determinados momentos, se llega a vislumbrar en el exceso de su pasión una especie de odio del amado».

Lo que permanece implícito en los amantes de Tomás de Inglaterra y de Béroul es perfectamente explícito en la novela stendhaliana. Al igual que dos bailarines que obedecen la batuta de un invisible director de orquesta, la pareja observa una simetría perfecta: el mecanismo de su deseo es idéntico. Simulando la indiferencia, Julien estimula en Mathilde un resorte semejante a su propio resorte, aquel cuya llave posee la joven. La doble mediación convierte las relaciones amorosas en una lucha que se desarrolla según reglas inmutables. La victoria pertenece a aquel de los dos amantes que sostiene mejor su mentira. Revelar su deseo es una falta tanto menos

excusable pues ya no se sentirá la tentación de cometerla tan pronto como el *partenaire* la haya cometido.

Julien ha cometido este error al comienzo de sus relaciones con Mathilde. Descuida por un instante su vigilancia. Mathilde era suya; no ha sabido ocultarle su felicidad, a decir verdad bastante tibia, pero suficiente para alejar de él a esa vanidosa. Julien solo consigue restablecer la situación gracias a una hipocresía realmente heroica. Se ve obligado a expiar un instante de sinceridad bajo una montaña de mentiras. Miente a Mathilde, miente a madame de Fervacques, miente a toda la familia de la Mole. El peso acumulado de estas mentiras acaba por inclinar la balanza en su favor; la corriente de la imitación se invierte y Mathilde se precipita en sus brazos.

Mathilde se reconoce *esclava*. El término no es excesivo y nos ilumina respecto a la naturaleza de la lucha. En la doble mediación, cada cual juega su libertad contra la del otro. La lucha concluye cuando uno de los combatientes confiesa su deseo y humilla su orgullo. Cualquier inversión de la imitación se convierte a partir de entonces en imposible, pues el deseo manifiesto del *esclavo* destruye el del *amo* y garantiza su indiferencia real. Esta indiferencia desespera entonces al esclavo y reduplica su deseo. Ambos sentimientos son idénticos, ya que están copiados el uno del otro; su mutua visión no puede hacer otra cosa que reforzarlos. Ejercen su peso en la misma dirección y aseguran la estabilidad de la estructura.

Esta dialéctica del «amo y del esclavo» presenta curiosas analogías, y también grandes diferencias, con la dialéctica hegeliana. La dialéctica hegeliana se sitúa en un pasado de violencia. Agota sus últimos efectos con la aparición de Napoleón. Por el contrario, la dialéctica novelesca aparece en el universo posnapoleónico. Tanto para Stendhal como para Hegel, el reino de la violencia individual ha concluido; dicho reino debe ser sustituido por otra cosa. Hegel confía en la lógica y en la reflexión histórica para determinar esta otra cosa. Cuando la violencia y la arbitrariedad dejen de reinar en las relaciones humanas, la *Befriedigung*, la reconciliación, debe sucederles necesariamente. Debe comenzar el reinado del Espíritu. Los hegelianos contemporáneos, y en especial los marxistas, no han renunciado a esta esperanza. Se han limitado a diferir el advenimiento del Espíritu. Dicen que Hegel se ha equivocado ligeramente de fecha. En sus cálculos, no ha sabido tomar en consideración los factores económicos...

El novelista, por su parte, desconfía de las deducciones lógicas. Mira a su

alrededor y se mira a sí mismo. No descubre nada que anuncie la famosa reconciliación. La vanidad stendhaliana, el esnobismo proustiano y el subsuelo dostoievskiano son la nueva forma que adopta la lucha de las conciencias en un universo de no violencia física y, si es necesario, de no violencia económica. La fuerza no es más que el arma más grosera para unas conciencias enfrentadas entre sí y corroídas por su propia nada. Privadas de esta arma, nos dice Stendhal, fabricarán otras nuevas que los siglos pasados no habían sabido prever. Elegirán nuevos terrenos de combate, al igual que esos jugadores empedernidos a los que una legislación paternalista es incapaz de proteger de ellos mismos pues, a cada prohibición, inventan nuevas maneras de perder su dinero. Sea cual fuere el sistema político y social que se consiga imponerles, los hombres no alcanzarán la felicidad y la paz con que sueñan los revolucionarios, ni la armonía balante que horroriza a los reaccionarios. Siempre se entenderán lo suficiente como para no entenderse nunca. Se adaptarán a las circunstancias que parecen menos propicias a la discordia e inventarán incansablemente nuevas formas de conflicto.

Lo que estudian los novelistas modernos son las formas «subterráneas» de la lucha de las conciencias. La novela conforma el espacio de la mayor verdad existencial y social del siglo XIX porque es lo único que ha sabido dirigirse hacia las regiones de la existencia en las que se refugia la energía espiritual. Puede decirse que el triángulo del deseo solo preocupa a los autores de vodeviles y a los novelistas geniales. Valéry llevaba razón cuando asociaba a los primeros con los segundos pero se equivocaba cuando deducía de esta promiscuidad, escandalosa ante sus ojos, un argumento muy burgués y muy académico contra el género novelístico. En último término, la agilidad de Valéry coincide con la pesadez positivista en una misma ceguera ante la verdad de los novelistas. Esto no debe asombrarnos puesto que, desde ambas partes, se defiende el mito de la propia autonomía. El idealismo solipsista y el positivismo nunca quieren saber de otra cosa que del individuo solitario y la colectividad; ambas abstracciones, probablemente, son halagadoras para el Yo que pretende sobrevolarlo todo, pero cada una de ellas es tan vacía como la otra. Solo el novelista, en la medida exacta en que reconoce su propia servidumbre, se dirige a tientas en busca de lo concreto; es decir, hacia este diálogo hostil entre el *Yo* y el *Otro* que parodia la lucha hegeliana por el reconocimiento.

Los dos temas de *La fenomenología del espíritu* que más interesan a los lectores contemporáneos son la «conciencia infeliz» y la «dialéctica del amo y del esclavo». Todos percibimos confusamente que solo una síntesis de estos dos temas fascinantes podría arrojar alguna luz sobre nuestros problemas; es precisamente esta síntesis original, imposible en Hegel, lo que la dialéctica novelesca nos permite vislumbrar. El héroe de la mediación interna es una conciencia infeliz que revive la lucha primordial al margen de cualquier amenaza física y que pone en juego su libertad en el menor de sus deseos.

La dialéctica hegeliana se sustentaba en la valentía física. El que no tiene miedo será el amo, el que tiene miedo será el esclavo. La dialéctica novelesca se sustenta en la hipocresía. La violencia, lejos de servir los intereses del que la practica, revela la intensidad de su deseo; por consiguiente, es un signo de esclavitud. Los ojos de Mathilde brillan de alegría cuando Julien coge una espada de la pared de la biblioteca, Julien descubre esta felicidad y abandona prudentemente un arma cuyo papel decorativo es simbólico.

En el universo de la mediación interna –por lo menos en sus regiones superiores–, la fuerza ha perdido su prestigio. Los derechos elementales de los individuos son respetados pero, si no se es suficientemente fuerte como para vivir libre, se sucumbe a los maleficios de la competencia vanidosa. El triunfo del *Negro* sobre el *Rojo* simboliza esta derrota de la fuerza. El derrumbamiento del Imperio y la instauración de un régimen reaccionario y clerical son los *signos* de una revolución metafísica y social de alcance incalculable. Sus coetáneos no entendieron que, a partir de *Rojo y negro*, Stendhal se eleva por encima de las querellas de partidos. Pero ¿lo hemos entendido nosotros?

5. EL *ROJO* Y EL *NEGRO*

Los historiadores de la literatura nos dicen que la mayoría de las ideas stendhalianas están heredadas de los filósofos o de los ideólogos.

Así pues, este novelista considerado tan brillante carecería de un pensamiento propio. Y seguiría siendo fiel hasta su muerte al pensamiento de los demás... Esta leyenda goza de una vida pertinaz. Complace tanto a los que querrían una novela carente de inteligencia como a los que buscan un sistema stendhaliano completamente acabado y creen descubrirlo en los escritos juveniles, es decir, en los únicos textos más o menos didácticos que escribió alguna vez Stendhal.

Soñamos con una gran llave capaz de abrir todas las puertas de la obra. Y se busca, sin esfuerzo alguno, un auténtico manojo en las pueriles cartas a Pauline, en el *Diario* y en la *Filosofia nova*. Toda esta chatarra hace mucho ruido pero no abre ninguna puerta. Jamás se conseguirá explicar una sola página de *Rojo y negro* con la ayuda de Cabanis o de Destutt de Tracy. Al margen de algunos préstamos coyunturales al sistema de los temperamentos, ya no se encuentra ninguna huella de las teorías de la juventud en las novelas de la madurez. Stendhal es uno de los escasos pensadores de su tiempo que ha conquistado su independencia sobre los gigantes de la época precedente. Y por dicho motivo puede rendir a los dioses de su juventud el homenaje de un igual. La mayoría de sus coetáneos románticos son incapaces de otro tanto. Grande es su condescendencia hacia el Panteón racionalista pero, si se le antoja razonar, nos creemos de vuelta al siglo de las luces. Las opiniones son diferentes, e incluso antitéticas; los marcos intelectuales no han cambiado.

Stendhal no renuncia al pensamiento el día en que renuncia a copiar el pensamiento de los demás; comienza a pensar por su cuenta. Si el escritor no hubiera cambiado de opinión respecto a los grandes problemas políticos y sociales, ¿por qué afirmaría, al comienzo de *Vida de Henry Brulard*, que su punto de vista sobre la nobleza acaba por fin de fijarse? Nada es más

importante que la nobleza en la visión stendhaliana pero este punto de vista definitivo no se expone sistemáticamente en ningún lugar. El Stendhal auténtico y el didactismo no tienen nada que ver. Su pensamiento original *es* novela y solo novela pues, tan pronto como Stendhal escapa a sus personajes, el espectro del *Otro* vuelve a obsesionarlo. Así pues, hay que extraerlo todo de sus novelas. Los textos no novelescos aportan en ocasiones algunas precisiones pero deben ser manejados con prudencia.

Lejos de prestar una ciega confianza al pasado, Stendhal plantea, ya en *Del amor*, el problema del *error* de Montesquieu y de las otras mentes pensantes del siglo XVIII. ¿Por qué, pregunta el supuesto discípulo, estos agudos observadores llamados filósofos se han confundido tan radicalmente en sus visiones del futuro? Al final de *Memorias de un turista*, el tema del error filosófico es retomado y profundizado. Stendhal no encuentra nada en Montesquieu que permita condenar a un Luis Felipe. El rey-burgués aporta a los franceses una libertad y una prosperidad superiores a todo lo que se ha conocido antes que él. El progreso es real pero no provoca en los administrados el incremento de felicidad previsto por los teóricos.

El error de los filósofos marca a Stendhal su propia tarea. Hay que rectificar los juicios de la inteligencia abstracta al contacto con la experiencia. Las Bastillas intactas limitaban la visión de los pensadores prerrevolucionarios. Las Bastillas se han desplomado; el mundo se transforma a una velocidad vertiginosa, Stendhal se descubre a caballo de varios universos. Contempla la monarquía constitucional pero no ha olvidado el *Ancien Régime*; ha servido a Napoleón; ha vivido en Alemania y en Italia; ha visitado Inglaterra; está al corriente de las numerosas obras que aparecen sobre los Estados Unidos.

Todas las naciones de las que se ocupa Stendhal están embarcadas en la misma aventura pero su viaje es más o menos rápido. El novelista vive en un auténtico laboratorio de observación histórica y sociológica. En cierto modo, las novelas stendhalianas no son más que este mismo laboratorio llevado a la segunda potencia. Stendhal junta en él diversos elementos que permanecerían aislados entre sí, incluso en el mundo moderno. Confronta la provincia y París, los aristócratas y los burgueses, Francia e Italia e incluso el presente y el pasado. Se desarrollan diversas experiencias y todas tienen el mismo objetivo; todas ellas están destinadas a contestar a la misma

pregunta fundamental: «¿Por qué los hombres no son felices en el mundo moderno?».

Esta pregunta no es original. Prácticamente todo el mundo se la planteaba en tiempos de Stendhal. Pero son escasos los que la plantean de buena fe, y no la han resuelto *a priori* exigiendo una revolución de más o una revolución de menos. En sus textos no novelescos Stendhal parece pedir frecuentemente las cosas al mismo tiempo. Pero no debemos inquietarnos demasiado por esos textos secundarios. La auténtica respuesta de Stendhal se confunde con la obra novelesca; está esparcida en esta obra: es difusa; está llena de vacilaciones y de repeticiones; puede ser tan prudente como tajante cuando Stendhal expresa, frente a otras opiniones, su opinión «personal».

¿Por qué, en el mundo moderno, los hombres no son felices? La respuesta de Stendhal no puede expresarse en el lenguaje de los partidos políticos o de las diferentes «ciencias sociales». Carece de sentido para el sentido común burgués o para «el idealismo» romántico. No somos felices, dice Stendhal, porque somos vanidosos.

Esta respuesta no procede únicamente de la moral y de la psicología. La vanidad stendhaliana implica un aspecto histórico que es esencial y que ahora debemos elucidar. Para llevar a buen término esta tarea, tenemos que comenzar por exponer la idea de la nobleza de Stendhal que, según nos cuenta en *Vida de Henry Brulard*, ha fijado tardíamente.

A los ojos de Stendhal, es doble el ser que extrae sus deseos de sí mismo y se esfuerza en satisfacerlos hasta sus últimas energías. Así pues, en el sentido espiritual del término, nobleza es un sinónimo exacto de pasión. El ser noble se eleva por encima de los demás por la fuerza de su deseo. Hace falta, en su origen, que exista nobleza en el sentido espiritual para que también la haya en el sentido social. Por consiguiente, en determinado momento de la historia, los dos sentidos de la palabra noble han coincidido, por lo menos en teoría. *Crónicas italianas* ilustran esta coincidencia. En la Italia de los siglos XIV y XV las pasiones mayores nacen y se desarrollan en la élite de la sociedad.

Este acuerdo relativo entre la organización social y la jerarquía natural de los hombres no puede durar. Para que comience a disolverse basta, en cierto

modo, que el noble adquiera consciencia de ello. Se precisa una comparación para descubrirse superior a los demás hombres: quien dice comparación dice aproximación, implantación en el mismo plano y, hasta cierto punto, identidad de tratamiento entre las cosas comparadas. No es posible negar la igualdad entre los hombres sin haber comenzado por plantearla, aunque sea fugazmente. El vaivén entre el orgullo y la vergüenza, ese vaivén que define el deseo metafísico, ya está presente en esta primera comparación. El noble que compara ya es, en un sentido social, algo más noble pero, en un sentido espiritual, lo es un poco menos. Se ha iniciado un trabajo de reflexión que separa poco a poco al noble de su propia nobleza y la convierte en una simple posesión, mediatizada por la mirada no noble. Así pues, el noble, en tanto que individuo, es el ser apasionado por excelencia pero, en tanto que clase, la nobleza está abocada a la vanidad. Cuanto más la nobleza se transforma en casta, se hace más hereditaria, más cierra sus filas al ser apasionado que podría venir de la plebe y más se agrava el mal ontológico. A partir de ese momento, la nobleza ya no dejará de guiar hacia la vanidad a las demás clases sociales entregadas a su imitación y de precederlas en el camino fatal del deseo metafísico.

Por consiguiente, la clase noble es la primera en hundirse en la decadencia. Y la historia de esta decadencia se confunde con la ineluctable evolución del deseo metafísico. Cuando se precipita a Versalles atraída por el cebo de vanas recompensas, la nobleza ya está podrida de vanidad. Luis XIV no es ni el semidiós que veneran los monárquicos, ni el tirano oriental del que abominan los jacobinos. Es un político hábil que desconfía de los grandes señores y que convierte su vanidad en un medio de gobierno, acelerando de este modo la descomposición del alma noble. La aristocracia se deja arrastrar por el monarca en unas rivalidades estériles cuyo arbitraje se reserva. El duque de Saint-Simon, lúcido pero fascinado por el rey, contempla, permanentemente airado, esta castración de la nobleza. Historiador del «odio impotente», Saint-Simon es uno de los grandes maestros de Stendhal y de Proust.

La monarquía absoluta es una etapa hacia la Revolución y las formas más modernas de la vanidad. Pero es solo una etapa. La vanidad cortesana se opone a la nobleza auténtica pero también se opone a la vanidad burguesa. En Versalles, los menores deseos deben ser sancionados y legitimados por

un capricho del monarca. La existencia es una perpetua imitación de Luis XIV. El Rey Sol es el mediador de todos los seres que lo rodean. Y este mediador permanece separado de sus fieles por una prodigiosa distancia espiritual. El rey no puede convertirse en el rival de sus propios súbditos. Monsieur de Montespan sufriría más si su mujer lo engañara con un simple mortal. La teoría del «derecho divino» define perfectamente el tipo especial de *mediación externa* que florece en Versalles y en toda Francia durante los dos últimos siglos de la monarquía.

¿Cuál era el estado de espíritu de ese cortesano del *Ancien Régime* o, mejor dicho, qué idea tiene Stendhal de él? Algunos personajes secundarios de la ficción stendhaliana y las observaciones fugaces pero sugestivas esparcidas en más de veinte obras aportan a esta pregunta una respuesta bastante precisa. En el siglo XVIII los sufrimientos de la vanidad son vivos, pero no intolerables. A la sombra protectora de la monarquía, todavía es posible divertirse, casi como niños a los pies de sus padres. Se siente incluso un delicado placer en criticar las reglas fútiles y rigurosas de una existencia siempre ociosa. El gran señor posee una desenvoltura y una gracia perfectas pues se sabe más próximo al sol que los demás humanos, un poco menos humano que ellos, por consiguiente, iluminado de pies a cabeza por los rayos divinos. Siempre sabe muy exactamente lo que tiene que decir y lo que no tiene que decir, lo que tiene que hacer y lo que no tiene que hacer. Así pues, no teme el ridículo para sí mismo pero se ríe gustosamente del ridículo de los demás. Es ridículo ante sus ojos todo lo que se aparta mínimamente de la última moda de la corte. Por consiguiente, el ridículo está en todo lo que no sea Versalles ni París. Es imposible imaginar un medio más favorable a la eclosión de un teatro cómico que este universo de cortesanos. En un público tan maravillosamente *único*, no se pierde ni una sola alusión. ¡Vaya sorpresa se llevaría Diderot si supiera que en el teatro se acaba la risa cuando se acaba el «tirano»!

La Revolución destruye una única cosa, la más importante, aunque parezca vacía a las mentes vacías: el derecho divino de los reyes. A partir de la Restauración, los Luises, los Carlos y los Felipes siguen subiendo al trono; se enganchan a él y descienden de él más o menos precipitadamente; solo los necios siguen prestando atención a esta monótona gimnasia. La monarquía ya no existe. El novelista insiste extensamente sobre esta verdad en la última parte de *Luciano Leuwen*. Las pompas del Castillo dejan

indiferente a un banquero de espíritu positivo. El auténtico poder está en otro lugar. ¡Y ese rey de pacotilla, Luis Felipe, juega a la bolsa convirtiéndose, suprema decadencia, en el *rival* de sus propios súbditos!

Esta última característica nos ofrece la clave de la situación. La mediación externa del cortesano ha sido sustituida por un sistema de mediación interna del que hasta el seudomonarca forma parte. Los revolucionarios creían destruir toda la vanidad destruyendo el privilegio noble. Pero ocurre con la vanidad lo mismo que con esos cánceres inoperables que se propagan agravados por todo el organismo justo cuando se los considera extirpados. ¿Qué se puede imitar cuando ya no se imita al «tirano»? Se copian entonces los unos a los otros. La idolatría de uno solo es sustituida por el odio de cien mil rivales. También Balzac afirma que la multitud moderna, cuya avidez ya no está contenida ni retenida por la monarquía dentro de unos límites aceptables, no tiene más dios que la envidia. *Los hombres serán dioses los unos para los otros*. Jóvenes nobles y burgueses llegan a París, como anteriormente los cortesanos a Versalles, para hacer fortuna. Se amontonan en las mansardas del Barrio Latino como antes en los desvanes del castillo. La democracia es una vasta corte burguesa en la que los cortesanos están por todas partes y la monarquía en ninguna. Balzac, cuyas observaciones sobre todos esos puntos coinciden con frecuencia con las de Stendhal, ha descrito, también él, este fenómeno: «En la monarquía solo existen cortesanos y servidores, mientras que con una Constitución eres servido, lisonjeado y acariciado por unos hombres libres». A propósito de los Estados Unidos, Tocqueville habla igualmente del «espíritu de corte» que reina en las democracias. La reflexión del sociólogo ilumina vivamente el paso de la mediación externa a la mediación interna:

> Cuando todas las prerrogativas de nacimiento y de fortuna han sido destruidas, todas las profesiones están abiertas a todos, y cabe llegar por los propios méritos a la cima de cada una de ellas, una carrera inmensa y cómoda parece abrirse ante la ambición de los hombres, que se complacen en imaginarse llamados a grandes destinos. Pero se trata de una opinión errónea que la experiencia corrige día a día. Esta misma igualdad que permite a cada ciudadano concebir vastas esperanzas convierte a todos los ciudadanos en individualmente débiles. Limita por todas partes sus fuerzas, al mismo tiempo que permite la extensión de sus deseos.
>
> [...] Han destruido los molestos privilegios de algunos de sus semejantes; encuentran la concurrencia de todos. El límite ha cambiado de forma más que de lugar.
>
> [...] Esta constante oposición que reina entre los instintos que hace nacer la igualdad y los

> medios que ofrece para satisfacerlos atormenta y fatiga los espíritus [...]. Por democrático que sea el estado social y la constitución política de un pueblo, cabe [...] dar por cierto que cada uno de sus ciudadanos descubrirá siempre cerca de sí varios puntos que lo dominan, y es posible prever que dirigirá obstinadamente sus miradas hacia este único lado.

Esta «inquietud» que Tocqueville considera propia de los regímenes democráticos aparece también en Stendhal. La vanidad del *Ancien Régime* era alegre, despreocupada y frívola; la vanidad del siglo XIX es triste y suspicaz; teme espantosamente el ridículo. Ha aparecido la mediación interna que aporta consigo «la envidia, los celos y el odio impotente». Todo ha cambiado en un país, afirma Stendhal, cuando hasta los necios, elemento estable por excelencia, han cambiado. El necio de 1780 se pretendía ingenioso; hacer reír era su única ambición. El necio de 1825 se pretende grave y envarado. Procura aparecer profundo y lo consigue fácilmente, añade el novelista, pues es realmente desdichado. Stendhal no se cansa de describir las consecuencias de la «vanidad triste» sobre las costumbres e incluso sobre la psicología francesa. Los aristócratas han sido los más duramente golpeados:

> Cuando se desvía la vista de los serios resultados de la Revolución, uno de los espectáculos que de entrada más sorprenden es el estado actual de la sociedad en Francia. He pasado mi juventud con grandes señores que eran amables; hoy son unos malignos ancianos *ultra*. Creí en un principio que su humor avinagrado era un triste efecto de la edad, me acerqué a sus hijos, aquellos que heredarán grandes bienes, hermosos títulos, en fin, la mayoría de las ventajas que la sociedad puede conferir solo a unos pocos; los he encontrado disfrutando de un fondo de tristeza todavía mayor que el de sus padres.

El paso de la mediación externa a la mediación interna constituye la fase suprema de la decadencia de la nobleza. La Revolución y la emigración han completado el trabajo de la reflexión; el noble, físicamente separado de sus privilegios, se ve obligado, a partir de ese momento, a percibirlos en su verdad, es decir en su *arbitrariedad*. Stendhal ha entendido perfectamente que la Revolución no podía destruir la nobleza arrebatándole sus privilegios. Pero la nobleza podía destruirse a sí misma deseando aquello de lo que la privaba la burguesía y entregándose a los ignominiosos sentimientos de la mediación interna. Percibir que el privilegio es arbitrario y desearlo como tal es, sin lugar a dudas, el colmo de la vanidad. El noble cree defender su nobleza disputando sus privilegios a las restantes clases de la nación pero así acaba de arruinarla. Desea «recuperar» su bien como

podría hacerlo un burgués y la envidia burguesa espolea su deseo, otorgando un inmenso valor a las más vacías fruslerías honoríficas. Mediatizadas la una por la otra, ambas clases desean, a partir de ese momento, las mismas cosas de la misma manera. El duque de la Restauración que recupera sus títulos y su fortuna gracias a los mil millones de los emigrados no es más que un burgués «que ha ganado en la lotería». A través del mismo odio que siente por él, el noble se aproxima incesantemente al burgués. Son todos innobles, escribe duramente Stendhal en su carta a Balzac, *porque ambicionan la nobleza*.

Solo la elegancia de los modales y la cortesía, frutos de una vieja educación, siguen distinguiendo ligeramente a la nobleza de la burguesía, pero estas últimas diferencias no tardarán en borrarse. La doble mediación es un crisol en el que se funden lentamente las diferencias entre las clases y los individuos. Funciona mejor en la medida en que, aparentemente, no afecta la diversidad. Incluso le ofrece a esta un resplandor nuevo, aunque engañoso: la oposición de lo Mismo a lo Mismo que triunfa en todas partes se disimula largo tiempo detrás de las oposiciones tradicionales, que de este modo conocen un incremento de violencia y mantienen la creencia en una supervivencia íntegra del pasado.

Bajo la Restauración era posible creer a la nobleza más viva que nunca porque nunca había sido más deseado el privilegio, porque nunca habían puesto tanto denuedo las antiguas familias en marcar las barreras que las separan del estado llano. Pero los hombres no perciben el trabajo de la mediación interna. La única uniformidad que conciben es la uniformidad mecánica, la de las bolas en un saco o los corderos en un prado. No reconocen la tendencia moderna a lo idéntico en las divisiones apasionadas, en sus propias divisiones. Los dos címbalos que hacen más ruido son, sin embargo, los que coinciden con mayor exactitud.

El aristócrata intenta distinguirse porque ha dejado de ser distinto. Y lo consigue perfectamente pero no por ello es más noble. Es un hecho, por ejemplo, que bajo la monarquía constitucional, la aristocracia se ha convertido en la clase más digna y más virtuosa de la nación. Al gran señor seductor y ligero de la época Luis XV le ha sucedido el gentilhombre hosco y taciturno de la Restauración. Este personaje deprimente vive en sus tierras, gana dinero, se acuesta con las gallinas y consigue incluso, ¡oh colmo del horror!, hacer ahorros. ¿Qué significa, pues, esta moral austera?

¿Se trata realmente de un retorno a las «virtudes ancestrales»? La prensa biempensante no cesa de repetirlo pero no hay que creerla. Esta sensatez completamente negativa, sombría y malhumorada tiene un estilo eminentemente burgués. La aristocracia quiere demostrar a los *Otros* que «merece» sus privilegios; y para ello toma prestada su moral a la clase que se los discute. Mediatizada por la mirada burguesa, la nobleza copia a la burguesía sin llegar siquiera a darse cuenta. La Revolución, observa sardónicamente Stendhal en *Memorias de un turista*, ha dado a la aristocracia francesa las costumbres de la democrática y protestante Ginebra.

Así es como, por odio a la burguesía, se aburguesan. Y, puesto que la mediación es recíproca, hay que prever un burgués-gentilhombre que hará pareja con el gentilhombre-burgués; hay que esperar una comedia burguesa, simétrica e invertida respecto a la comedia aristocrática. Si los cortesanos copian al vicario saboyano para seducir a la opinión burguesa, los burgueses jugarán al gran señor para deslumbrar a los aristócratas. El tipo del burgués imitador alcanza su perfección cómica en el barón Nerwinde de *Lamiel*. Nerwinde, hijo de un general del Imperio, copia pesada y laboriosamente un modelo sintético del que participan a partes iguales el libertino del *Ancien Régime* y el dandi del otro lado de la Mancha. Nerwinde lleva una existencia aburrida y penosa cuyo desorden es organizado metódicamente. Se arruina concienzudamente, llevando unas cuentas muy exactas. Todo esto para hacer olvidar, y para olvidar él mismo, que es el nieto de un sombrerero de Périgueux.

La doble mediación triunfa por todas partes; por consiguiente, las figuras del ballet social stendhaliano son unas danzas cruzadas. Todo aparece invertido en relación con el estado de cosas anterior. El humor de Stendhal nos divierte pero nos parece demasiado geométrico como para corresponder a la verdad. Hay que anotar, pues, que en Tocqueville, este observador carente de humor, aparecen verificaciones paralelas a las de Stendhal. Se encuentra, por ejemplo, en *El Antiguo Régimen y la Revolución*, la paradoja de una aristocracia que se aburguesa en contra de la burguesía y que adopta todas las virtudes de las que la clase media está a punto de librarse: «Son las clases más antidemocráticas de la nación –observa el sociólogo– las que muestran con mayor claridad la especie de moralidad que es razonable esperar de la democracia».

Justo donde la nobleza parece más viva es donde, en el fondo, está más muerta. En una primera redacción de *Lamiel*, Nerwinde se apellidaba D'Aubigné; el dandi imitador no pertenecía a la burguesía advenediza sino a la más auténtica aristocracia: descendía de madame de Maintenon. Su comportamiento, por otra parte, era exactamente el mismo que en la versión anterior. Si Stendhal ha optado finalmente por el burgués advenedizo, si ha hecho interpretar a un plebeyo la comedia de la nobleza, se debe sin duda a que consideraba esta solución de un efecto cómico más fácil y más seguro; pero la primera versión no era un error: ilustraba un aspecto esencial de la verdad stendhaliana. Esta vez era la nobleza de sangre la que interpretaba la comedia de la nobleza. Con o sin blasones, bajo Luis Felipe solo se puede «desear» la nobleza a la manera de monsieur Jourdain. Solo se puede mimarla, con la misma pasión pero con menor ingenuidad que el personaje de Molière. Esta mímica, y muchas otras del mismo tipo, es lo que Stendhal querría revelarnos. La complejidad de la tarea y la fragmentación del público –que constituyen, en definitiva, un único e idéntico fenómeno– hacen que el teatro sea inadecuado para cumplir esta función literaria. El teatro cómico ha muerto con la monarquía y la «vanidad alegre». Hace falta un género más flexible para describir las infinitas metamorfosis de la «vanidad triste» y para denunciar la nulidad de las oposiciones que engendra. Este género es la novela. Stendhal acabó por entenderlo; después de largos años de esfuerzos y de fracasos que transformaron su espíritu, renunció al teatro. Pero nunca renunció a ser un gran autor cómico. Todas las obras novelescas tienden a la risa y la de Stendhal no es una excepción. Flaubert se supera en *Bouvard y Pécuchet*; Proust se realiza en el barón de Charlus; Stendhal se resume y se completa en las grandes escenas cómicas de *Lamiel*.

La paradoja de una aristocracia que se democratiza por odio a la democracia en ninguna parte es tan deslumbrante como en la vida política. Los favores que concede al partido *ultra* ponen de manifiesto el aburguesamiento de la nobleza. Este partido se dedica exclusivamente a la defensa del privilegio; su desacuerdo con el rey Luis XVIII ha revelado claramente que la monarquía ya no es la estrella polar de la nobleza sino un instrumento político en manos del partido noble. Este partido noble no está

orientado hacia el rey sino hacia la burguesía rival. Por otra parte, la ideología *ultra* solo es la pura y simple inversión de la ideología revolucionaria. Todo en ella es *reacción* y revela la esclavitud negativa de la mediación interna. El reino de los partidos es la expresión política natural de esta mediación. No son los programas los que engendran la oposición; es la oposición lo que engendra los programas.

Para entender hasta qué punto es innoble el ultracismo debemos enfrentarlo a otra forma de pensamiento, anterior en ese caso a la Revolución, y que en su tiempo había seducido a toda una parte de la nobleza: la filosofía de la Ilustración. Stendhal está convencido de que esta filosofía es la única posible para una nobleza que quiere seguir siendo noble en el ejercicio del pensamiento. Cuando un auténtico aristócrata –y quedan algunos de ellos en el último siglo de la monarquía– penetra en el campo de la inteligencia, no se aparta de las virtudes que le son propias. Sigue siendo espontáneo, por decirlo de algún modo, hasta en la reflexión. No pide a las ideas que adopta, como hacen los *ultras*, que sirvan a sus intereses de clase. De la misma manera que tampoco habría pedido al hombre que lo desafiaba, en los tiempos realmente heroicos, que le mostrara sus blasones. Si el ser que lo recibe siente alguna estima por sí mismo, el desafío siempre bastó para atestiguar la nobleza del ser que lo propone. En el orden del pensamiento, la evidencia racional sustituye al desafío. El noble recoge este desafío y lo juzga todo en lo universal. Corre directamente a las verdades más generales y las aplica a todos los hombres. Rechaza las excepciones, especialmente las que le favorecen. En Montesquieu, en los mejores de entre los grandes señores ilustrados del siglo XVIII, el espíritu aristocrático no se distingue del espíritu liberal.

El racionalismo del siglo XVIII es noble hasta en sus ilusiones; confía en la «naturaleza humana». No toma en consideración lo irracional en las relaciones entre los hombres. No percibe la imitación metafísica que desbaratará los planes de la sana reflexión. Montesquieu sería menos amable si hubiera previsto la «vanidad triste» del siglo XIX.

No tarda en ponerse en evidencia, además, que el racionalismo es la muerte del privilegio. La reflexión auténticamente noble se resigna a esta muerte, de la misma manera que el guerrero auténticamente noble se resigna a morir en el campo de batalla. La nobleza no puede pensarse y permanecer noble sin destruirse en tanto que casta. Y puesto que la

Revolución obliga a la nobleza a pensarse, la única opción que le queda a esta clase es la de pasar a mejor vida. La nobleza puede morir noblemente, realizando el único gesto político digno de ella, el que pone fin a su existencia privilegiada: la noche del cuatro de agosto; puede morir vilmente, aburguesadamente, en los bancos de alguna Cámara de los Pares, frente a los Valenod a los que acaba por parecerse, a fuerza de disputarles su presa. Es la solución de los *ultras*.

Inicialmente existió la nobleza; llegó a continuación la clase noble; finalmente no quedó más que un partido. Después de haber coincidido, nobleza espiritual y nobleza social tienden a excluirse mutuamente. Entre el privilegio y la grandeza de espíritu, la incompatibilidad es ahora tan radical que estalla incluso en los mismos esfuerzos que se realizan para disimularla. Oigamos, por ejemplo, al intelectual «para todo» de la nobleza de Nancy, el doctor Du Périer, justificar el privilegio:

> Un hombre nace duque, millonario, par de Francia; no le corresponde a él examinar si su posición es adecuada o no a la virtud, a la dicha general y demás grandes palabras. Esta posición es buena; por tanto debe hacerlo todo por defenderla y mejorarla, en caso contrario, la opinión lo desprecia como un cobarde o un necio.

Du Périer querría comenzar por convencernos de que el noble del siglo XIX sigue dentro de aquella época afortunada en la que, como la mirada del *Otro* todavía no había operado su obra, se podía disfrutar del privilegio sin reservas mentales. La mentira, sin embargo, es tan flagrante que Du Périer no la formula directamente; se sirve de una perífrasis negativa que sugiere sin afirmar: «No le corresponde a él examinar, etc.». Pese a esta precaución oratoria, la mirada del *Otro* sigue siendo demasiado obsesiva y Du Périer se ve obligado a dar fe de ello en la frase siguiente. Pero imagina entonces un punto de honor cínico al cual esta mirada sometería al aristócrata. Si el privilegiado no se aferra a su privilegio, «la opinión lo desprecia como un cobarde o un necio». Du Périer miente, por segunda vez. Los aristócratas no son inocentes ni cínicos: todos ellos son simplemente vanidosos; desean el privilegio como unos simples advenedizos. Ahí está la horrible verdad que conviene disimular a cualquier precio. Son innobles *porque ambicionan la nobleza*.

A partir de la Revolución, ya no está permitido ser privilegiado sin saberlo. Un héroe según el corazón como el de Stendhal es imposible en

Francia. Stendhal prefiere creer que todavía sigue siendo algo posible en Italia. En este afortunado país que solo ha sido rozado por la Revolución, la reflexión y la preocupación del *Otro* no han envenenado por completo el disfrute del mundo y de uno mismo. Un alma realmente heroica sigue siendo compatible con las circunstancias privilegiadas que permiten su libre juego. Fabrice del Dongo puede ser espontáneo y generoso en el seno de una injusticia de la que se beneficia.

Vemos al principio cómo Fabrice corre en ayuda de un emperador que encarna el espíritu de la Revolución; algo después, reencontramos a nuestro héroe, altivo, devoto y aristocrático en la Italia de su infancia. Fabrice no piensa que podría «rebajarse» provocando en duelo a un soldado raso del glorioso ejército imperial. Pero habla duramente al criado que se desvive por él. Y en seguida, pese a su devoción, Fabrice no titubeará en prestarse a los trapicheos simoniacos que lo convertirán en arzobispo de Parma. Fabrice no es un hipócrita; tampoco carece de inteligencia; solo le faltan las bases históricas de una cierta reflexión. Los paralelismos que un joven privilegiado francés se vería obligado a establecer ni siquiera se le ocurren.

Nunca recuperarán los franceses la inocencia de Fabrice pues *en el orden de las pasiones, no es posible el retroceso*. La evolución histórica y psíquica es irreversible. Stendhal considera indignante la Restauración, pero no porque la vea como un simple retorno al *Ancien Régime*. Un retorno semejante es inconcebible. La Constitución de Luis XVIII es, por otra parte, un progreso hacia la democracia, el primero «a partir de 1792». Así pues, la interpretación habitual de *Rojo y negro* es inadmisible. La novela reivindicadora y jacobina que describen los manuales de literatura no existe. Si Stendhal escribiera para todos los burgueses a los que un regreso de la llama absolutista y feudal aparta momentáneamente de las carreras lucrativas, su obra sería muy torpe. Las exégesis tradicionales no toman en consideración los datos más elementales de la novela y, en especial, de la carrera fulgurante de Julien. Se dirá que esta carrera es rota por la Congregación. Sin duda, pero, un poco después, esta misma Congregación se esfuerza por salvar al protegido del marqués de la Mole. Julien no es tanto víctima de los *ultras* como de los burgueses enriquecidos y celosos que triunfarán en julio... Por otra parte, no debemos buscar una lección partidaria en las obras maestras de Stendhal. Para entender a este novelista

que habla incesantemente de política, hay que comenzar por escapar a los modos de pensamiento políticos.

Julien realiza una brillante carrera y se la debe a monsieur de la Mole. En su artículo sobre *Rojo y negro*, Stendhal describe así a este personaje: «La Revolución, que solo data de 1794 [fin del Terror] no ha tenido tiempo todavía de crear su carácter de gran señor». En otras palabras, monsieur de la Mole conserva un resto de auténtica nobleza; el odio al burgués no lo ha aburguesado. Su libertad de espíritu no lo convierte en un demócrata pero le impide ser un reaccionario en el peor sentido de la palabra. Monsieur de la Mole no se alimenta exclusivamente de excomuniones, de negaciones y de rechazos. El ultracismo y la reacción nobiliaria no han sofocado en él todos los otros sentimientos. Mientras que su esposa y sus amigos solo juzgan a los hombres por su cuna, su fortuna y su ortodoxia política, como haría, en su lugar, un Valenod, él, monsieur de la Mole, sigue siendo capaz de favorecer el ascenso de un plebeyo con talento. Lo demuestra con Julien Sorel. Stendhal solo considera «vulgar» a su personaje una sola vez, cuando se enfurece ante la idea de que si su hija se casa con Julien nunca será duquesa.

Julien debe su éxito a lo que subsiste de más auténticamente *Ancien Régime* bajo el régimen nuevo. Extraña manera la de Stendhal de hacer campaña en contra del retorno al pasado. Incluso si el novelista nos hubiera mostrado el fracaso de uno de esos numerosos jóvenes que no han tenido la suerte de encontrar su marqués de la Mole, su novela no habría demostrado nada contra el *Ancien Régime*. En efecto, la Revolución ha multiplicado las ambiciones plebeyas y, al mismo tiempo, los obstáculos a ellas, puesto que la mayoría de las personas situadas deben «su carácter de gran señor», es decir, su implacable ultracismo, a la Revolución.

¿Habrá, pues, que denominar democrático el obstáculo que detiene a esos jóvenes? ¿No se tratará de una sutileza muy inútil, e incluso de una paradoja indefendible? ¿No es justo que la burguesía se apodere de las palancas de mando ya que es «la clase más enérgica, más activa de la nación»? ¿No es cierto que un poco más de «democracia» allanaría el camino de los ambiciosos?

Es cierto; además, la estupidez de los *ultras* hace inevitable su caída. Pero Stendhal ve más allá. La eliminación política del partido noble no puede satisfacer los deseos y restablecer la concordia. El conflicto político

que hace furor bajo la monarquía constitucional pasa por la secuela de un gran drama histórico, por los últimos truenos de una tempestad que se aleja. Los revolucionarios se imaginan que hay que hacer tabla rasa y comenzar a partir de bases nuevas. Stendhal les dice que ya han comenzado. Las apariencias históricas antiguas recubren una nueva estructura de las relaciones entre los hombres. No es en la desigualdad pretérita sino la igualdad actual, por imperfecta que esta sea, donde arraiga la lucha de las facciones.

La justificación histórica de las luchas intestinas es poco más que un pretexto. Suprimid el pretexto y aparecerá la auténtica causa. Quedarán atrás tanto el ultracismo como el liberalismo, pero no la mediación interna. Y la mediación interna jamás carecerá de pretextos para mantener la división en dos campos rivales. Después de la religiosa, también la sociedad civil se ha hecho *cismática*. Contemplar con optimismo el futuro democrático bajo pretexto de que los *ultras*, o algunos de sus sucesores, están destinados a desaparecer de la escena política, equivale a hacer pasar de nuevo el objeto antes que el mediador, y el deseo antes que la envidia. Equivale a actuar como el celoso crónico que sigue confundiendo sus celos con el rival del momento.

El último siglo de la historia de Francia da la razón a Stendhal. La lucha de las facciones es el único elemento estable en la inestabilidad contemporánea. Ya no son los principios lo que engendra la rivalidad; es la rivalidad metafísica lo que se introduce en los principios opuestos, a la manera de esos moluscos a los que la naturaleza no ha dotado de concha y que se instalan en la primera que encuentran, sin distinción de especie.

La pareja Rênal-Valenod puede ofrecernos la demostración de esta última verdad. Monsieur de Rênal abandona el ultracismo antes de las elecciones de 1827. Aparece como candidato en la lista liberal. Jean Prévost cree descubrir en esta repentina conversión la prueba de que, en Stendhal, hasta los comparsas son capaces de «sorprender» al lector. Por perspicaz que suela ser Jean Prévost, sucumbe, en este punto, al mito pernicioso de la *libertad* novelesca.

Julien sonríe cuando se entera de la pirueta política de su antiguo patrono. Entiende perfectamente que nada ha cambiado. Una vez más, se trata de ir en contra de Valenod. Este último se ha congraciado con la Congregación. Será, por consiguiente, el candidato de los *ultras*. A

monsieur de Rênal no le queda más que dirigirse hacia los liberales, que tan temibles le parecían unos años antes. En las últimas páginas de la novela vemos de nuevo al alcalde de Verrières. Se presenta pomposamente como un «liberal de la defección» pero, a partir de la segunda frase, solo habla de Valenod. La sumisión al *Otro* no es menos estricta cuando adopta formas negativas. La marioneta no deja de serlo aunque los hilos se hayan cruzado. En lo que se refiere a las virtudes de la oposición, Stendhal no comparte el optimismo de un Hegel o de nuestros filósofos existencialistas.

La figura que forman los dos hombres de negocios de Verrières no era perfecta en tanto que ambos pertenecían al mismo partido político. La conversión de monsieur de Rênal al liberalismo estaba exigida por la doble mediación. Había ahí una exigencia de simetría que todavía no estaba satisfecha. Y se necesitaba este último trenzado para concluir dignamente el ballet Rênal-Valenod que se ha desarrollado, en una esquina del escenario, a lo largo de *Rojo y negro*.

Julien saborea la «conversión» de monsieur de Rênal como un aficionado a la música que ve reaparecer en la orquesta un tema melódico bajo un nuevo disfraz. La mayoría de los hombres se dejan engañar por esos disfraces. Para advertir a sus lectores, Stendhal pone una sonrisa en los labios de Julien. Stendhal no quiere que también nosotros nos engañemos; quiere desviar nuestra atención de los objetos y fijarla sobre el mediador; quiere revelarnos la génesis del deseo, quiere enseñarnos a distinguir la auténtica libertad de la esclavitud negativa que la caricaturiza. Tomarse en serio el liberalismo de monsieur de Rênal es destruir la propia esencia de *Rojo y negro*, es reducir la obra genial a las proporciones de un Victor Cousin o de un Saint-Marc Girardin.

La conversión de monsieur de Rênal es el primer acto de una tragicomedia política que apasiona a los papanatas durante todo el siglo XIX. Los actores intercambian amenazas y después intercambian sus papeles. Salen del escenario y reaparecen en él con un nuevo disfraz. Detrás de este espectáculo siempre semejante y siempre diferente subsiste la misma oposición, cada vez más vacía y cada vez más feroz. Y la mediación interna prosigue su trabajo de zapa.

Los pensadores políticos de nuestro tiempo siguen buscando en Stendhal

un eco de su propia reflexión. Recomponen un Stendhal revolucionario o un Stendhal reaccionario al capricho de sus pasiones. Nunca, sin embargo, el sudario es suficientemente grande como para envolver a este cadáver. El Stendhal de Aragon no es más satisfactorio que el de Maurice Barrès o el de Charles Maurras. Basta una línea del escritor para que se desplomen por completo los pobres andamios ideológicos: «En materia de partidos extremos –leemos en el prefacio de *Luciano Leuwen*– siempre son los últimos en surgir los que parecen más ridículos».

Es probable que el Stendhal de la juventud simpatizara con los republicanos. El Stendhal de la madurez no carece de simpatías hacia los Catones incorruptibles que, sordos a los reproches de Luis Felipe, se niegan a enriquecerse y preparan en la sombra una nueva revolución. No debemos confundir, sin embargo, este sentimiento muy matizado de simpatía con una filiación política. El problema es discutido a fondo en *Luciano Leuwen* y la posición del último Stendhal, es decir del Stendhal que más importa, aparece sin ambigüedades.

Entre los republicanos austeros es donde hay que buscar todo lo que queda de nobleza en la arena política. Solo estos republicanos mantienen la esperanza de destruir todas las formas de la vanidad. Así pues, mantienen las ilusiones del siglo XVIII sobre la excelencia de la naturaleza humana. No han entendido nada de la Revolución y de la «vanidad triste». No ven que los más hermosos frutos de la reflexión ideológica serán siempre carcomidos por el gusano de lo irracional. Y estos hombres íntegros no tienen, como los filósofos, la excusa de vivir *antes* de la Revolución. Así que son mucho menos inteligentes que Montesquieu; también son mucho menos divertidos. Si tuvieran las manos libres, crearían un régimen extremadamente parecido al que el puritanismo republicano y protestante hace triunfar en el estado de Nueva York. Los derechos individuales serían respetados; la prosperidad estaría garantizada pero desaparecerían los últimos refinamientos de la existencia aristocrática; la vanidad adoptaría una forma todavía más baja que bajo la monarquía constitucional. Es menos penoso, concluye Stendhal, lisonjear a un Talleyrand, o incluso a un ministro de Luis Felipe, que hacer la corte «a tu zapatero».

Stendhal es un ateo político, cosa apenas creíble tanto en su tiempo como en el nuestro. Pese a su expresión desenvuelta, este ateísmo no es un escepticismo frívolo sino una convicción profunda. Stendhal no se

escabulle ante los problemas; su punto de vista es la recompensa de toda una existencia meditativa. Pero este punto de vista siempre escapará a los espíritus partidistas. Y a muchos más que, sin saberlo, están influenciados por el espíritu de partido. Se rinde al pensamiento del novelista unos homenajes ambiguos y que niegan, secretamente, su coherencia. Se juzga este pensamiento «espontáneo» y «desconcertante». Se le descubren por doquier «salidas de tono» y «paradojas». ¡Y menos mal que no se invoca una «doble herencia, aristocrática y popular» que desgarraría al desventurado escritor! Dejemos para Merimée la imagen de un Stendhal dominado por el espíritu de contradicción, y tal vez así conseguiremos entender que es a nosotros, y a nuestra época, que Stendhal acusa de contradictorios.

Para entender mejor el pensamiento del novelista, es preciso, como siempre, relacionarlo con una obra posterior que justificará plenamente sus perspectivas y parecerá incluso trivializar sus audacias por el mero hecho de que revelará un estadio más avanzado del deseo metafísico. En el caso de Stendhal, le pediremos a Flaubert que interprete el papel de revelador. Si bien el deseo de Emma Bovary sigue perteneciendo a la mediación externa, el universo flaubertiano, en general, y, en especial, el universo urbano de *La educación sentimental*, dependen de una mediación interna ya más acentuada que la de Stendhal. Esta mediación flaubertiana exagera los rasgos de la mediación stendhaliana y nos dibuja de ella una caricatura mucho más fácil de descifrar que el original.

En *La educación sentimental*, los medios son los mismos que en *Rojo y negro*. Aparecen de nuevo, enfrentados, la provincia y París. Pero el centro de gravedad se ha desplazado claramente hacia París, esta capital del deseo que cada vez más polariza las fuerzas vivas de la nación. Las relaciones entre los seres siguen siendo las mismas y permiten medir los avances de la mediación interna. Monsieur de la Mole ha sido sustituido por monsieur Dambreuse, un «liberal» cuyo carácter de gran banquero rapaz es fruto tanto de 1830 como de 1794. Sucede a Mathilde la venal madame Dambreuse. Julien Sorel es sucedido por un tropel de jóvenes que, como él, vienen a «conquistar» la capital. Tienen menos talento pero mayor avidez. Las salidas no faltan pero todo este mundo desea la posición más «vistosa»; y la primera fila nunca puede estirarse mucho, ya que solo lo es gracias a la atención, necesariamente limitada, de la multitud. El número de los

llamados aumenta incesantemente sin que aumente paralelamente el número de los elegidos. El ambicioso flaubertiano nunca consigue llegar al objeto de sus deseos. No conoce la auténtica miseria ni la auténtica desesperación, las que aportan la posesión y la desilusión. Su horizonte nunca se ensancha. Está abocado a la amargura, al rencor, a las rivalidades mezquinas. La novela flaubertiana verifica las sombrías predicciones stendhalianas sobre el futuro burgués.

Juventud ambiciosa y gentes situadas se oponen con tanta mayor aspereza en la medida en que ya no existen *ultras*. El contenido intelectual de las oposiciones es aún más ridículo y más inestable que en Stendhal. Si existe un vencedor, en este *cursus honorum* burgués que nos describe *La educación sentimental*, se trataría de Martinon, el más mediocre, el más intrigante de todos los personajes, el que equivale, con mayor torpeza, al pequeño Tambeau de *Rojo y negro*. La corte democrática que sucede a la corte monárquica se hace cada vez más grande, más anónima, más injusta. Ineptos para la auténtica libertad, los personajes flaubertianos se sienten cada vez más atraídos por lo que atrae a sus semejantes. Nunca consiguen desear otra cosa que los deseos de los *Otros*. La prioridad de la concurrencia sobre el deseo garantiza automáticamente la multiplicación de los sufrimientos de vanidad.

También Flaubert es un ateo en política. Su actitud, teniendo en cuenta las diferencias de época y de temperamento, es extrañamente próxima a la de Stendhal. Se percibiría mejor este parentesco espiritual si se leyera a Tocqueville. También el sociólogo está inmunizado contra los venenos partidistas y, en sus mejores páginas, no está lejos de ofrecer la expresión sistemática de una verdad histórica y política que permanece con frecuencia implícita en las grandes obras de los dos novelistas.

La creciente igualdad –la aproximación del mediador, diríamos nosotros– no engendra la armonía sino una concurrencia cada vez más aguda. Fuente de considerables beneficios materiales, esta concurrencia es una fuente de sufrimientos espirituales aún más considerables pues no puede saciarla nada material. La igualdad que alivia la miseria es buena en sí pero ni siquiera puede satisfacer a los que la exigen con mayor aspereza; no hace más que exasperar su deseo. Al subrayar el círculo vicioso en el que se encierra esta pasión de la igualdad, Tocqueville desvela un aspecto esencial del deseo triangular. Como sabemos, el mal ontológico arrastra siempre a sus víctimas

hacia las «soluciones» más favorables a su agravación. La pasión de la igualdad es una locura que solo puede ser superada por la pasión contraria y simétrica de la desigualdad, siendo esta todavía más abstracta que aquella y más inmediatamente tributaria de la desdicha que suscita la libertad en todos los seres incapaces de asumirla virilmente. Las ideologías rivales no hacen mucho más que reflejar esta desdicha y esta incapacidad. Así pues, las ideologías rivales dependen de la mediación interna; solo deben su poder de seducción al secreto apoyo que se ofrecen los contrarios. Frutos de la escisión ontológica, cuya dualidad refleja la inhumana geometría, sirven en cambio de alimento a la concurrencia devoradora.

Stendhal, Flaubert y Tocqueville califican de «republicana» o de «democrática» una evolución que hoy llamaríamos *totalitaria*. A medida que el mediador se aproxima y van disminuyendo las diferencias concretas entre los hombres, la oposición ocupa una porción cada vez mayor de la existencia individual y colectiva. Todas las fuerzas del ser se organizan poco a poco en unas estructuras gemelas cada vez más exactamente enfrentables entre sí. Así pues, todas las fuerzas humanas están afianzadas en una lucha tan implacable como estéril, ya que no ponen en juego ninguna diferencia concreta, ningún valor positivo. Eso es, exactamente, lo que debemos denominar totalitarismo. Los aspectos políticos y sociales de este temible fenómeno no se distinguen de sus aspectos personales y privados. Existe totalitarismo cuando se llega, de deseo en deseo, a la movilización general y permanente del ser al servicio de la nada.

Un Balzac se toma con frecuencia muy en serio las oposiciones que descubre a su alrededor; un Stendhal y un Flaubert, por el contrario, nos muestran siempre su inanidad. En estos dos novelistas, la doble estructura se encarna en «el amor cerebral», las luchas políticas, las rivalidades mezquinas de hombres de negocios o de provincianos notables. A partir de estos terrenos particulares, lo que se nos revela en cada ocasión es la tendencia propiamente *cismática* de la sociedad romántica y moderna. Pero Stendhal y Flaubert no han previsto, y sin duda no podían prever, hasta dónde llevaría a la humanidad esta tendencia. La doble mediación, al invadir terrenos cada vez más vastos de la existencia colectiva e insinuarse en unas profundidades cada vez más íntimas del alma individual, acaba por desbordar el marco nacional y anexionarse patrias, razas y continentes, en el seno de un universo en el que el progreso técnico hace desaparecer, una tras

otra, todas las diferencias entre los hombres. Stendhal y Flaubert han infravalorado las posibilidades de extensión del deseo triangular, tal vez porque llegaban demasiado pronto, o porque solo percibían muy confusamente su naturaleza metafísica. En cualquier caso, no han previsto los conflictos a un tiempo cataclísmicos e insignificantes del siglo XX. Perciben lo grotesco de la era que se anuncia, no sospechan lo trágico.

6. PROBLEMAS DE TÉCNICA EN STENDHAL, CERVANTES Y FLAUBERT

La doble mediación devora y digiere parsimoniosamente ideas, creencias y valores pero respeta los despojos: mantiene la apariencia de la vida. Esta secreta descomposición de los valores provoca la del lenguaje que se supone que los refleja. Las novelas de Stendhal, de Flaubert, de Proust y de Dostoievski son otras tantas etapas de un mismo camino. Nos describen los estados sucesivos de un desorden que se extiende y agrava incesantemente. Como los novelistas solo disponen de un lenguaje ya corrupto por el deseo metafísico, inepto, por definición, para servir a la verdad, la revelación de este desorden plantea unos problemas complejos.

La corrupción del lenguaje está todavía en sus comienzos en la obra de Stendhal. Este primer estadio se caracteriza por la pura y simple inversión del sentido. Hemos visto, por ejemplo, que después de haber coincidido en un pasado lejano, las dos acepciones de la palabra noble, la acepción espiritual y la acepción social, han pasado a ser contradictorias. El vanidoso jamás admite esta contradicción; se expresa como si la armonía entre las cosas y sus nombres fuera siempre perfecta. Habla como si las jerarquías tradicionales que se reflejan en el lenguaje fueran siempre reales. Así pues, no descubre nunca que existe más auténtica nobleza en los plebeyos que en los aristócratas y mayor elevación de espíritu en la filosofía de la Ilustración que en el innoble ultracismo. El vanidoso stendhaliano puede ignorar las distinciones reales entre los hombres y multiplicar las distinciones abstractas solo permaneciendo fiel a unas categorías periclitadas y a una lengua fosilizada.

El ser pasional recorre sin verlas estas murallas de ilusiones levantadas por la vanidad del mundo. No se preocupa de la letra y va derecho al espíritu. Camina hacia el objeto de su deseo sin preocuparse de los *Otros*. Es el único realista en un universo de mentiras. Por esta razón siempre parece un poco loco. Elige a madame de Rênal y renuncia a Mathilde, elige

la prisión y renuncia a París, a Parma o a Verrières. Si se llama monsieur de la Mole, prefiere Julien a su propio hijo Norbert, el heredero del apellido y de los blasones. El ser pasional despista y desorienta al vanidoso porque va derecho a la verdad. Es la involuntaria negación de la negación constituida por la vanidad stendhaliana.

La afirmación novelesca surge siempre de esta doble negación. Se repite por doquier nobleza, altruismo, espontaneidad, originalidad. Basta con que aparezca el ser pasional para que nos demos cuenta de que había que entender esclavitud, copia, imitación de los *Otros*. La risa interior de Julien nos revela hasta qué punto es ficticia la conversión de monsieur de Rênal al liberalismo. Inversamente, los pesados sarcasmos de los burgueses de Verrières hacen ver la superioridad solitaria de madame de Rênal. El ser pasional es la flecha indicadora en un mundo al revés. El ser pasional es la *excepción*, el ser vanidoso la *norma*. La revelación del deseo metafísico reposa en Stendhal sobre un perpetuo contraste entre la norma y la excepción.

El procedimiento no es nuevo. Es común a Cervantes y a Stendhal. En *Don Quijote*, ya aparece el contraste entre la norma y la excepción. Pero los papeles son diferentes. Don Quijote es la excepción y los espectadores estupefactos son la norma. El procedimiento fundamental se invierte de un novelista a otro. En Cervantes, la excepción desea metafísicamente y la multitud desea espontáneamente. En Stendhal la excepción desea espontáneamente y la multitud desea metafísicamente. Cervantes nos presenta un héroe al revés en un mundo al derecho, Stendhal nos presenta un héroe al derecho en un mundo al revés.

No hay que dar, además, un valor absoluto a estos procedimientos. El contraste entre la norma y la excepción no abre un abismo entre los personajes de *Don Quijote*. Digamos únicamente que el deseo triangular aparece siempre, en Cervantes, sobre un fondo de salud ontológica, pero este fondo nunca es muy claro y su composición puede variar. Don Quijote es generalmente la excepción que sobresale sobre un fondo de sentido común; pero este héroe es perfectamente capaz de convertirse en espectador en los intervalos lúcidos entre dos accesos de locura caballeresca. Forma parte entonces del decorado racional del que Cervantes no puede prescindir, pero cuya composición no le importa demasiado. Solo le importa la revelación del deseo metafísico.

Cuando está con don Quijote, Sancho constituye, por sí solo, este indispensable decorado racional –lo que lo hace tan despreciable a ojos de los románticos– pero, en cuanto pasa a primer plano, el escudero se convierte en la excepción que sobresale, una vez más, sobre el sentido común colectivo. Es entonces cuando el deseo metafísico de Sancho se convierte en el objeto de la revelación. El novelista se parece un poco al director necesitado de una compañía teatral que transforma a sus actores en figurantes en el intervalo de los grandes papeles. Pero su mayor empeño está en mostrarnos que el deseo metafísico es infinitamente sutil: nadie está al amparo de sus ataques, pero nadie, tampoco, está definitivamente condenado.

Reaparece en Stendhal, a partir de *Rojo y negro*, esta relatividad en los contrastes novelescos. Aunque radical en principio, la distinción entre vanidad y pasión no permite dividir a los seres en categorías contrastadas. Un mismo personaje, al igual que en Cervantes, puede encarnar sucesivamente la enfermedad y la salud ontológica según que se enfrente a una vanidad menor o mayor que la suya. Así es como Mathilde de la Mole encarna la pasión cuando está en el salón de su madre pero, tan pronto como se halla frente a Julien, cambia de papel: vuelve a convertirse en norma y él es la excepción. En cuanto al propio Julien, tampoco él es una excepción *en sí*. En sus relaciones con madame de Rênal –a exclusión, claro está, de las últimas escenas– él es quien encarna la norma y ella la excepción.

La vanidad y la pasión son los extremos ideales de una escala en la que están situados todos los personajes stendhalianos. A medida que nos hundimos en la vanidad, el mediador se aproxima al sujeto. Mathilde de la Mole, que sueña con su antepasado Boniface, y Julien, que sueña con Napoleón, están más alejados de su mediador de lo que lo están del suyo los seres que los rodean; así que estos son más esclavos que aquellos. La menor diferencia de «nivel» entre dos personajes permite un contraste revelador. La mayor parte de las escenas stendhalianas están construidas sobre tales contrastes. Para alimentar mejor sus efectos, el novelista subraya y acusa cada vez las oposiciones, pero no por ello estas adquieren un valor absoluto; no tardarán en ser reemplazadas por otras nuevas oposiciones que pondrán de relieve nuevos aspectos de la mediación stendhaliana.

La crítica romántica aísla un contraste y no ve nada más. Exige una

oposición mecánica que expone al héroe a una admiración o a un odio sin reservas. Convierte a don Quijote y Julien Sorel en excepciones absolutas, en caballeros del «ideal», en mártires de esos *Otros* de los que nunca se nos permite ignorar, claro está, que son todos uniformemente intolerables.

La crítica romántica desconoce la dialéctica novelesca de la norma y de la excepción. De ese modo, destruye la esencia misma del genio novelesco. Reintroduce en la novela la división maniquea entre *Yo* y los *Otros*, de la cual este genio triunfa dificultosamente.

Este error de óptica no tiene nada de sorprendente. La oposición absoluta que la crítica quiere recuperar a cualquier precio en la obra maestra novelesca es típicamente romántica. El maniqueísmo siempre está presente allí donde triunfa la mediación interna. La excepción romántica encarna el *Bien* y la norma el *Mal*. Por consiguiente, la oposición ya no es funcional sino esencial. Puede cambiar de contenido de un romántico a otro, pero su significación fundamental no cambia nunca. No es exactamente por las mismas razones que Chatterton es superior a los ingleses, Cinq-Mars a Richelieu, Meursault a sus jueces y Roquentin a los burgueses de Bouville, pero estos héroes siempre son superiores y su superioridad siempre es absoluta. Eso es lo único que realmente importa. Esta superioridad expresa la esencia misma de la revelación romántica e individualista.

La obra romántica es un arma contra los *Otros*. Siempre son los *Otros* quienes interpretan el papel de los ingleses, de Richelieu, de los jueces y de los burgueses de Bouville. El autor experimenta una necesidad de justificación tan acuciante que siempre va a la búsqueda de la excepción; necesita identificarse estrechamente con ello *en contra* de todos los demás hombres, al igual que el propio don Quijote cuando imagina perseguidas a todas las mujeres que el azar ha puesto en su camino y cuando cae a brazo partido sobre los hermanos, amantes, maridos y fieles servidores que les sirven de escolta. Los críticos no se comportan de diferente manera. Es exactamente ese mismo tipo de «protección» el que los exégetas románticos practican, a partir del siglo XIX, sobre el propio don Quijote. Justo desquite de las cosas de este mundo. Al ver en don Quijote una soberbia excepción, los críticos abrazan ciegamente su causa; rompen lanzas en su favor, en contra de los restantes personajes de la novela y, si es necesario, en contra del propio autor, sin preguntarse nunca cuál puede ser, para Cervantes, la

significación de lo excepcional. Ocasionan de ese modo un daño considerable a la obra de la que se proclaman los campeones.

Todos estos salvamentos intempestivos acaban por perjudicar lo que pretenden salvar. No nos sorprende que todas las generosidades románticas tengan unas consecuencias igualmente catastróficas. ¡Qué le importan, en el fondo, a don Quijote todas esas beldades cuyas familias extermina! ¡Qué les importa a los caballeros andantes de la literatura la obra novelesca que exaltan sin límites! La «víctima» a salvar no es más que un pretexto para afirmarse gloriosamente en contra de todo el universo. No somos nosotros quienes lo decimos, son los propios románticos, que se reclaman de la estirpe del héroe de Cervantes y con mayor razón de la que creen. Nada más quijotesco, probablemente, que la interpretación romántica de don Quijote. No hay más remedio que darles la palma a los modernos imitadores de la caballería andante; debemos reconocer que van más lejos que su modelo. En efecto, don Quijote se batía inoportunamente pero era por unas mujeres bien vivas: los críticos románticos parten de un tajo a enemigos imaginarios por un personaje de ficción. Elevan, pues, al cuadrado la extravagancia habitual de don Quijote. Cervantes, afortunadamente, ha previsto esta cumbre «de idealismo» y ha dejado trepar hasta ella a su héroe. No es con don Quijote, peleándose a diestra y siniestra por los caminos reales de Castilla, con quien debemos comparar a los nobles defensores de una causa literaria inexistente, es con el don Quijote destructor de las marionetas de maese Pedro, con el don Quijote perturbador de un espectáculo que no sabe contemplar con suficiente distancia estética. Llevando el coeficiente de ilusión a la potencia superior, el inagotable genio de Cervantes nos ofrece en el momento oportuno la metáfora que necesitábamos.

En el caso de Stendhal, el contrasentido romántico es menos espectacular pero no menos grave. Este contrasentido es menos difícil de evitar en la medida en que, tanto en Stendhal como en los románticos, la excepción es más admirable que la norma. Pero lo es de diferente manera, por lo menos en las grandes obras novelescas. En estas obras, no existe identificación entre el héroe apasionado, el creador y el lector. Stendhal no puede ser Fabrice, pues entiende a Fabrice mejor de lo que el propio Fabrice se entiende a sí mismo. Si el lector entiende a Stendhal, tampoco él puede identificarse con Fabrice.

Si el lector entiende a Vigny, se identifica con Chatterton; si entiende a

Sartre, se identifica con Roquentin. Ahí reside una diferencia capital entre la excepción romántica y la excepción stendhaliana.

La crítica romántica aísla en la novela stendhaliana las escenas que halagan la sensibilidad contemporánea. Después de haber hecho un canalla de Julien, en el siglo XIX, lo convierte, en nuestros días, en un héroe y un santo. Si se reconstituyera la serie completa de los contrastes reveladores, se comprobaría la indigencia de las exageradas interpretaciones que propone siempre la crítica romántica. Se reencontraría el contrapunto irónico que, con demasiada frecuencia, sustituimos con el monótono trueno de las maldiciones egotistas. Al fijar las oposiciones y darles un sentido unívoco, se destruye la conquista suprema del novelista, esta sublime igualdad de trato entre el *Yo* y el *Otro*, que no compromete en un Cervantes o un Stendhal, sino que asegura, por el contrario, la sutil dialéctica de la norma y de la excepción.

Se me dirá que se trata de diferencias morales y metafísicas. Sin duda, pero en la novela genial la estética no constituye un reino distinto; coincide con la ética y con la metafísica. El novelista multiplica los contrastes; al igual que el escultor consigue el modelado multiplicando las superficies en unos planos diferentes. El romántico, prisionero de la oposición maniquea entre *Yo* y los *Otros*, opera siempre en el mismo plano. Al héroe vacío y sin rostro que dice «Yo» se opone la máscara gesticulante del *Otro*. Opone la exterioridad absoluta a la interioridad pura.

Al igual que el pintor moderno, el romántico pinta en dos dimensiones. No puede conquistar la profundidad novelesca porque no puede alcanzar al *Otro*. El novelista supera la justificación romántica. Más o menos subrepticiamente, más o menos abiertamente, franquea la barrera entre el *Yo* y el *Otro*. Como veremos en el último capítulo, este salto es lo que está registrado en la propia novela bajo la forma de una reconciliación entre el héroe y el mundo en el momento en que el héroe habla en nombre del novelista. Es única y exclusivamente al final donde el héroe habla en nombre del novelista. Y este héroe moribundo reniega siempre de su existencia anterior.

La reconciliación novelesca tiene un doble sentido: estético y ético. El héroe-novelista conquista la tercera dimensión novelesca porque supera el deseo metafísico y porque descubre un *Semejante* en el mediador que lo fascinaba. La reconciliación novelesca permite entre el *Otro* y el *Yo*, entre la

observación y la introspección, una síntesis imposible para la rebelión romántica. Permite al novelista *girar en torno a sus personajes* y darles, con la tercera dimensión, la libertad auténtica y el movimiento.

La excepción stendhaliana siempre florece en el terreno más desfavorable, en principio, a su desarrollo; en provincias más que en París; en las mujeres y no en los hombres; en los plebeyos y no en los nobles. Hay más auténtica nobleza en el abuelo Gagnon que en todo el ministerio de monsieur de Polignac. Así pues, la jerarquía social no está desprovista de significación en el universo novelesco. En lugar de reflejar directamente las virtudes stendhalianas de energía y espontaneidad, las refleja indirectamente; al igual que un espejo diabólico, nos presenta su imagen invertida.

La última heroína de Stendhal, Lamiel, la hija del diablo, reúne en su encantadora persona todos los signos electivos que los vanidosos entienden como maldiciones: mujer, huérfana, pobre, ignorante, provinciana y plebeya, Lamiel tiene más energía que los hombres, más distinción que los aristócratas, más refinamiento que los parisinos, más espontaneidad que las personas supuestamente inteligentes.

El desorden del universo novelesco sigue reflejando el orden tradicional de la sociedad. Todavía no es ausencia de todo orden y desorden absoluto. El universo stendhaliano es una pirámide puesta de punta. Este equilibrio cuasi-milagroso no puede durar. Es típico del periodo inmediatamente posterior a la era revolucionaria. La pirámide de la antigua sociedad no tardará en desplomarse y romperse en una multitud de fragmentos informes. Ya no reencontraremos orden en el seno del desorden en las novelas posteriores a Stendhal. Ya en Flaubert, las cosas no tienen un sentido opuesto al que deberían tener; no tienen, en parte o por completo, ningún sentido. Las mujeres no son ni más ni menos auténticas que los hombres, los parisinos no son ni más ni menos vanidosos que los provincianos, los burgueses no son ni más ni menos enérgicos que los aristócratas.

En este universo flaubertiano el deseo espontáneo no ha desaparecido –nunca desaparece del todo–, pero las excepciones han disminuido en número y en importancia. Sobre todo, no evolucionan ya con la facilidad soberana del héroe stendhaliano. En el conflicto al que la sociedad las

opone, ellas quedan siempre por debajo. La excepción es una planta enfermiza que crece en los resquicios de adoquines monstruosos.

No es exclusivamente el capricho del novelista, o su humor especialmente agrio, lo que reduce de ese modo el papel del deseo espontáneo en el universo novelístico: es el progreso de la enfermedad ontológica.

Hemos visto que el deseo espontáneo sigue siendo la norma en Cervantes; en Stendhal, se ha convertido en la excepción. En Cervantes el deseo metafísico sobresale de un fondo de sentido común; en Stendhal, es el deseo espontáneo lo que sobresale de un fondo metafísico. El deseo triangular se ha convertido en el deseo más banal. Es indudable que no debemos sacar unas conclusiones demasiado rigurosas de esta inversión técnica. No debemos buscar en la obra novelesca la expresión de una verdad estadística del deseo. La elección de un procedimiento depende de una serie infinita de deseos, el menor de los cuales no es la preocupación, completamente legítima, de eficacia. Cualquier técnica supone un cierto crecimiento, cuyos efectos no deben ser confundidos con la revelación propiamente dicha.

No por ello deja de ser significativa la elección de técnicas opuestas en Cervantes y en Stendhal. La agravación y la propagación del deseo metafísico es lo que permite, e incluso exige, la inversión. El deseo metafísico se hace cada vez más general. En Cervantes, la revelación novelesca está centrada en el individuo; en Stendhal y los restantes novelistas de la mediación interna, el acento se desplaza hacia la colectividad.

A partir de Flaubert, y a excepción de unos pocos casos absolutamente especiales, como *El idiota* de Dostoievski, el deseo espontáneo desempeña un papel tan pequeño que ni siquiera puede servir de revelador novelístico. La excepción flaubertiana conserva, por otra parte, una cierta significación social, indirecta y negativa. En *Madame Bovary* las únicas excepciones son la campesina de los comicios que escapa al deseo burgués gracias a la miseria y el gran médico que escapa gracias al saber. Estas excepciones juegan un poco el mismo papel que en Stendhal; la vieja campesina garantiza un contraste revelador con los burgueses enriquecidos que pontifican en el estrado. De igual manera, el gran médico hace resaltar la nulidad de Charles y de Homais, pero su presencia es demasiado silenciosa

y demasiado episódica para llevar el peso principal de la revelación. La excepción solo sobrevive en las regiones completamente excéntricas del universo novelesco.

El enfrentamiento entre madame de Rênal y su marido, entre madame de Rênal y las burguesas de Verrières siempre es esencial. El enfrentamiento entre Emma y Charles, entre Emma y los burgueses de Yonville solo es esencial en la mente de Emma. Cuando los contrastes subsisten, su valor revelador es bastante débil. En la mayoría de los casos, todo se funde en una grisácea uniformidad. El avance del deseo metafísico no hace más que multiplicar las oposiciones vacías; debilita los enfrentamientos concretos o los arrincona en los marcos extremos del universo novelesco.

Este avance del deseo metafísico se opera en dos frentes diferentes. La enfermedad ontológica se agrava en las regiones ya contaminadas; se extiende, por otra parte, a unas regiones hasta entonces incontaminadas. Esta invasión de tierras vírgenes es lo que constituye el tema real de *Madame Bovary*. Para situar a la heroína en el seno de una historia del deseo metafísico hay que recuperar la definición tan perspicaz de un crítico de Flaubert: «Madame Bovary es madame de Rênal veinticinco años después». Este juicio es algo esquemático pero revela un aspecto esencial del deseo flaubertiano. Madame Bovary pertenece a las regiones «superiores» del deseo triangular; sufre los primeros embates de una enfermedad que siempre comienza por la mediación externa. Aunque sea cronológicamente posterior a las obras de Stendhal, la novela de Flaubert debe precederlas en una exposición teórica del deseo metafísico.

La evolución del deseo metafísico explica muchas de las diferencias entre Stendhal y Flaubert. Cada novelista se encuentra ante un momento único de la estructura metafísica. Así pues, los problemas técnicos nunca se plantean dos veces consecutivas en los mismos términos.

La brevedad de Stendhal y su ironía fulgurante se basan en la red de excepciones que penetra de cabo a rabo la sustancia novelesca. Una vez que el lector está en el secreto de los enfrentamientos, el menor malentendido entre dos personajes hace surgir el esquema pasión-vanidad y revela el deseo metafísico. Todo se basa en el contraste entre la norma y la excepción. El paso de lo positivo a lo negativo es tan rápido como el paso de la luz a la oscuridad cuando se maneja un interruptor eléctrico. De una

punta a otra de la novela stendhaliana los relámpagos de la pasión iluminan las tinieblas de la vanidad.

Flaubert ya no dispone de la luz stendhaliana; los electrodos se han distanciado y la corriente ya no circula. Todos los enfrentamientos flaubertianos son del tipo Rênal-Valenod, aunque todavía más vacíos y empecinados. En Stendhal, el ballet de los dos rivales se desarrollaba en presencia de un testigo que lo interpretaba para nosotros. Stendhal solo tenía que mostrarnos la «risa interior» de Julien para iluminarnos respecto a la conversión liberal de monsieur de Rênal. En Flaubert ya no hay luz, ya no hay eminencia desde la cual dominar la llanura. Así pues, hay que cruzar paso a paso esta inmensa llanura burguesa.

Hay que revelar sin ayuda exterior el vacío de los enfrentamientos. Este es el problema que se le plantea a Flaubert. Se confunde con el de la *tontería*, obsesión principal de esta existencia literaria. Para resolver este problema, Flaubert inventa el estilo de las falsas enumeraciones y de las falsas antítesis. Entre los diferentes elementos del universo novelesco ya no es posible ninguna operación real. Estos elementos no se suman, pero tampoco se enfrentan concretamente. Se enfrentan simétricamente y recaen en la nada. La yuxtaposición impasible es lo que revela la absurdidad. El inventario se alarga pero la suma siempre es igual a cero. Siempre son las mismas oposiciones vacías entre aristócratas y burgueses, devotos y ateos, reaccionarios y republicanos, amantes y queridas, padres e hijos, ricos y pobres... El universo novelesco es un palacio repleto de absurdos adornos y de falsas ventanas que están allí «por la simetría».

Las antítesis grotescas de Flaubert caricaturizan las antítesis sublimes de Hugo o esas categorías sobre las cuales el sabio positivista sustenta unas clasificaciones que cree definitivas. El burgués se siente fascinado por esas riquezas imaginarias. Productos de la mediación interna, estos conceptos opuestos son respecto a los valores auténticos lo que el prodigioso jardín de *Bouvard y Pécuchet* es respecto a la naturaleza libre. La obra de Flaubert es un «discurso sobre el poco de realidad» infinitamente más audaz que el de André Breton, pues el novelista se enfrenta con la ciencia y con la ideología, es decir, con la misma esencia de la verdad burguesa, que era entonces omnipotente. Las «ideas» de los personajes flaubertianos están

todavía más desprovistas de significación que las de los vanidosos stendhalianos. Recuerdan los órganos inútiles, frecuentes en el mundo animal, los apéndices monstruosos de los que no sabría decirse por qué se halla dotada tal especie, en lugar de tal otra. Hacen pensar en esos inmensos cuernos que solo sirven para que determinados herbívoros se enfrenten interminablemente en unos combates estériles.

La oposición se alimenta de una doble nulidad, de una indigencia espiritual equivalente de una y otra parte. Homais y Bournisien simbolizan las dos mitades opuestas y solidarias de la Francia pequeñoburguesa. Las parejas flaubertianas solo «piensan» en su grotesco acoplamiento, como dos borrachos que solo mantienen el equilibrio porque ambos intentan hacérselo perder mutuamente. Homais y Bournisien se fecundan mutuamente y acaban por dormirse, uno junto al otro, con una tacita en la mano, ante el cadáver de Emma Bovary. A medida que madura el genio novelesco flaubertiano, las oposiciones se van haciendo cada vez más vacías; la identidad de los contrarios se afirma constantemente con mayor fuerza. La evolución culmina en Bouvard y Pécuchet, que se oponen y se completan tan perfectamente como dos bibelots en una chimenea burguesa.

En esta última novela, el pensamiento moderno pierde cuanto le restaba de dignidad y de fuerza perdiendo la duración y la estabilidad. El ritmo de las mediaciones se precipita. Ideas y sistemas, teorías y principios se enfrentan en parejas opuestas, determinadas siempre negativamente. Las oposiciones están devoradas por la simetría. Solo juegan un papel decorativo. El individualismo pequeñoburgués concluye con la grotesca apoteosis de lo Idéntico y de lo Intercambiable.

7. LA ASCESIS DEL HÉROE

La exhibición de un deseo puede suscitar o reduplicar el deseo de un rival. Así pues, para apoderarse del objeto hay que disimular el deseo. Este disimulo es lo que Stendhal denomina *hipocresía*. En su deseo, el hipócrita reprime todo lo que *puede ser visto*, es decir, todo lo que significa impulso hacia el objeto. Ahora bien, el deseo es dinámico. Casi se confunde con el impulso que provoca. La hipocresía que triunfa en el universo del *Negro* se enfrenta, por consiguiente, con todo lo que hay de real en el deseo. Solo este disimulo del deseo y *para* el deseo puede sustentar una «dialéctica del amo y del esclavo». No enjuiciamos en este momento la hipocresía común, la hipocresía relacionada con los hechos y las creencias; no es capaz de clasificar a los hombres pues está al alcance del primero que aparece.

Los dos miembros de una pareja en situación de mediación copian un mismo deseo; este deseo, por consiguiente, no puede sugerir nada a uno sin sugerírselo igualmente al otro. El disimulo debe ser perfecto pues la clarividencia del mediador es absoluta. El hipócrita debe reprimir sus tentaciones pues todas ellas están presentes en la mente de su dios. El modelo-discípulo adivina las menores emociones de su discípulo-modelo. Al igual que el Dios de la Biblia, el mediador «sondea tanto los corazones como los riñones». La hipocresía *para* el deseo no exige menos voluntad que el ascetismo religioso. En ambos casos, se trata de contrarrestar las mismas fuerzas.

La carrera de Julien en el universo del *Negro* es tan difícil como una carrera militar en el universo del *Rojo*. Pero la dirección del esfuerzo ha cambiado. En el universo en que el deseo pasa siempre por el *Otro*, la acción auténticamente eficaz se refiere siempre al *Yo*. Es completamente interior. Así pues, el novelista no puede limitarse a describir los gestos y a repetir las palabras de sus personajes. Debe violar las conciencias, pues gestos y palabras no hacen más que mentir.

Los necios de Verrières y de otros lugares suponen que la fulgurante

ascensión del pequeño seminarista se debe por completo a la suerte o a un cálculo maquiavélico. El lector que, gracias a Stendhal, penetra en la conciencia de Julien se ve obligado a renunciar a esta visión simplista. Julien Sorel debe su éxito a una extraña fuerza de ánimo que cultiva con la pasión del místico. Esta fuerza está al servicio del Yo de la misma manera que la auténtica mística está al servicio de Dios.

Ya de niño, Julien Sorel practica la ascesis *para* el deseo. Mantiene todo un mes un brazo en cabestrillo como castigo por haber dejado mostrar su auténtica idea respecto a Napoleón. Los críticos perciben el sentido ascético del brazo en cabestrillo pero solo lo entienden como un «rasgo de carácter». No entienden que la totalidad del universo del *Negro* está presente en este gesto infantil. El brazo en cabestrillo es el precio de un instante de sinceridad, es decir, de un instante de debilidad. En el otro extremo de la novela, la heroica indiferencia hacia Mathilde es el precio de un segundo instante de sinceridad. Julien ha dejado ver a Mathilde el deseo que siente por ella. La falta es análoga, el autocastigo no lo es menos. Cualquier infracción al código de hipocresía se salda con un incremento de disimulo ascético.

No percibimos la identidad de los dos comportamientos pues el brazo en cabestrillo no tiene ninguna consecuencia concreta mientras que la indiferencia heroica asegura la reconquista de Mathilde. El brazo en cabestrillo se nos antoja «irracional», mientras que la indiferencia simulada aparece como una «táctica amorosa». El segundo gesto ascético se sitúa en el universo cotidiano y tranquilizador de la «psicología» novelesca. El éxito de Julien nos lleva a creer en el carácter positivo de la empresa. Nos persuadimos fácilmente de que hay una completa oscuridad en el niño y un cálculo lúcido en el adulto. Pero Stendhal no presenta las cosas de ese modo. Los dos comportamientos se sitúan en una misma penumbra de la conciencia. El instinto que habla a Julien, el instinto de hipocresía, nunca es racional pero es infalible. A él deberá Julien todos sus triunfos.

El brazo en cabestrillo constituye el primer momento de la ascesis subterránea, el de la gratuidad absoluta. Por otra parte, esta gratuidad es inseparable de la propia noción de ascesis. La reconquista de Mathilde constituye el segundo momento, el de la recompensa. Percibir la identidad de los dos comportamientos es plantear el problema de la ascesis *para* el deseo en toda su amplitud. La reconquista de Mathilde nos demuestra que

esta ascesis no constituye un absurdo superpuesto al absurdo inicial y fundamental del deseo metafísico. La renuncia para el deseo está perfectamente justificada. En efecto, en la mediación interna, el deseo del mediador-rival es lo que separa al sujeto del objeto.

De la misma manera en que el místico se aleja del mundo para que Dios se acerque a él y le haga don de su gracia, Julien se aleja de Mathilde para que Mathilde se acerque a él y le convierta en el objeto de su propio deseo. La ascesis *para* el deseo es tan legítima y fecunda, en el contexto triangular, como pueda serlo la ascesis «vertical» en el seno de la visión religiosa. La analogía entre la trascendencia desviada y la trascendencia vertical es aún más estrecha de lo que sospechábamos.

Dostoievski, al igual que Stendhal, subraya incesantemente esta analogía entre las dos trascendencias. Dolgoruki, el héroe de *El adolescente*, practica un ascetismo bastante parecido al de Julien. Al igual que Julien, Dolgoruki tiene su «idea», es decir, su modelo religiosamente imitado. Este modelo ya no es el conquistador Napoleón sino el millonario Rothschild. Dolgoruki quiere hacer fortuna a través de heroicas economías. Después de lo cual renunciará a dicha fortuna para mostrar a los *Otros* la inmensidad de su desprecio. Se prepara para la austera existencia que lo aguarda arrojando por la ventana las comidas que le trae una devota sirvienta. Durante más de un mes se alimenta de pan y agua maldiciendo a la vieja sirvienta que lo «quiere bien».

Estamos muy cerca del brazo en cabestrillo de Julien. Y cuando el vagabundo Makar cuenta la vida de privaciones que llevan los santos eremitas en el desierto, Dolgoruki, ese mismo Dolgoruki que arroja sus sopas por la ventana, condena altaneramente un modo de existencia «inútil para la sociedad». Incapaz de entender la inquietante analogía entre la ascesis religiosa y su propio comportamiento, zanja la cuestión del monacato en un tono perentorio, en tanto que hombre *moderno* y *lúcido*, hombre que sabe que «dos y dos son cuatro». El racionalista no quiere percibir la estructura metafísica del deseo; se contenta con explicaciones ridículas, apela al «sentido común» y a la «psicología». Su seguridad no se ve disminuida en absoluto por el hecho de que él mismo, más o menos conscientemente, practique la ascesis *para* el deseo. Incapaz de analizarse y arrastrado por su orgullo, aplica instintivamente los preceptos de la mística subterránea, siempre análogos e inversos a los principios de la mística

cristiana: «*No pidáis y se os dará; no busquéis y encontraréis; no llaméis y se os abrirá*». A medida que el hombre se aleja de Dios, nos dice Dostoievski, se hunde en lo irracional, al principio en nombre de la razón y después en nombre propio.

En Stendhal, la ambigüedad del sacerdote va unida a las dos direcciones que puede adoptar el renunciamiento. La más profunda hipocresía solo se distingue de la virtud por sus frutos emponzoñados. El contraste entre el buen y el mal sacerdote es total pero sutil. Julien confundirá largo tiempo al abate Pirard con los pillos que lo rodean.

Para Nietzsche, que afirmaba deber tanto a Stendhal en el terreno de la psicología, el soldado es el que está menos expuesto al resentimiento y el sacerdote el que más. En el universo del *Rojo*, que es el de la violencia legítima, las pasiones violentas tienen libre curso. En el universo del *Negro*, por el contrario, las pasiones se ocultan. El sacerdote goza en él de una ventaja incontestable, ya que hace profesión de dominar sus deseos. Posee tan fatal dominio de sí mismo en el mal que puede ser soberano en el bien. Stendhal considera significativo el papel de la Iglesia bajo la Restauración porque percibe las exigencias ascéticas de la mediación interna. La acción subterránea de la Congregación depende de esta mediación. La vocación «religiosa» de Julien no se explica por entero mediante el oportunismo. Procede ya de esta religión al revés que se implanta en el universo del *Negro*.

Lejos de dificultar cualquier comparación con Dostoievski, el anticlericalismo de Stendhal expresa, a su manera, una idea esencialmente dostoievskiana: la analogía entre las dos trascendencias. Este anticlericalismo no tiene nada que ver con el de Rabelais o de Voltaire. No son los abusos de un clero vicioso y medieval los que denuncia el novelista. Muy al contrario. La hipocresía religiosa disimula la doble mediación. Stendhal ha sucumbido con frecuencia al placer de escandalizar pero nunca ha confundido realmente la Iglesia, o el cristianismo, con las caricaturas que invocaban los medios reaccionarios de la Restauración. No hay que olvidar que en la sociedad de Stendhal, la Iglesia está «de moda»; sin embargo, en la sociedad de Dostoievski ha dejado de estarlo.

En el universo dostoievskiano, la trascendencia desviada ya no se disimula detrás de la religión. No creamos, sin embargo, que los personajes de *Los demonios* nos muestran su auténtica cara haciéndose ateos. Los

endemoniados no son más ateos que los creyentes que pueden ser los devotos stendhalianos. Las víctimas del deseo metafísico adoptan siempre sus ideas políticas, filosóficas y religiosas en función del odio. Para las conciencias enfrentadas el pensamiento solo es un arma. Parece que nunca ha tenido tanta importancia como entonces. En realidad, no la tiene en absoluto. Está sometido por entero a la concurrencia metafísica.

La ascesis para el deseo es una consecuencia ineluctable del deseo triangular. Se descubre, por tanto, en todos los novelistas del deseo. Ya está presente en Cervantes. Don Quijote cumple su penitencia amorosa, a imitación de Amadís. Aunque no tenga nada que reprochar a Dulcinea, se despoja de sus ropas y se arroja sobre los peñascos puntiagudos de la sierra. Como siempre, la burda farsa oculta una idea profunda. También el narrador proustiano practica la ascesis para el deseo en sus relaciones con Gilberte. Resiste a la tentación de escribir; hace todo para dominar su pasión.

La conciencia infeliz de Hegel y el proyecto sartreano de ser Dios son el fruto de una pertinaz tentación por el más allá, de una impotencia por abandonar los modos religiosos del deseo cuando estos se ven superados por la historia. La conciencia novelesca también es infeliz, porque su necesidad de trascendencia sobrevive a la fe cristiana. Pero ahí se detienen las semejanzas. A ojos del novelista, el hombre moderno no sufre porque se niega a asumir una conciencia plena y entera de su autonomía; sufre porque esta conciencia, real o ilusoria, le resulta intolerable. La necesidad de trascendencia intenta satisfacerse en este mundo y arrastra al héroe a toda suerte de locuras. Por muy descreídos que sean, Stendhal y Proust se distancian en este punto de Hegel y de Sartre para juntarse con Cervantes y Dostoievski. El filósofo prometeico solo ve en la religión cristiana un humanismo excesivamente tímido como para afirmarse plenamente. El novelista, sea cristiano o no, ve en el autodenominado humanismo moderno una metafísica subterránea, incapaz de admitir su auténtica naturaleza.

La exigencia de disimulo propia de la mediación interna tiene unas consecuencias especialmente deplorables en el campo sexual. El deseo del sujeto apunta al cuerpo del mediador. Así pues, el mediador es el dueño absoluto de este objeto; puede conceder o negar su posesión según se le

antoje. Si tampoco este mediador es capaz de desear espontáneamente, el sentido de este capricho no es difícil de prever. Basta con que el sujeto deje aparecer su deseo de posesión para que el mediador copie inmediatamente ese deseo. Deseará su propio cuerpo; en otras palabras, le conferirá tal valor que desposeerse de él se le antojará escandaloso. Aunque el mediador no copie el deseo del sujeto, no responderá a este deseo; en efecto, la víctima del mal ontológico se desprecia demasiado como para no despreciar al ser que la desea. Tanto en el campo sexual como en todos los demás campos, la doble mediación excluye cualquier reciprocidad entre el *Yo* y el *Otro*.

El abandono al deseo sexual siempre tiene unas consecuencias temibles para el amante. Para atraer hacia sí los deseos de la amada, este no tiene más remedio que fingir la indiferencia. Pero solo puede disimular su deseo reprimiendo el impulso que lo lleva hacia el cuerpo de la amada, en otras palabras, reprimiendo cuanto hay de real y de concreto en el deseo amoroso.

Así pues, la sexualidad también tiene su ascesis *para* el deseo. Pero la intervención de la voluntad en la actividad erótica siempre provoca algún peligro. En Julien Sorel, la ascesis *para* el deseo es el fruto de una libre decisión. A medida que el mediador se aproxima, esta situación se modifica. El control de la conciencia pierde su eficacia. La resistencia al deseo se hace cada vez más dolorosa pero ya no depende de la voluntad. Dividido entre dos fuerzas de sentido contrario, el sujeto es víctima de la fascinación. En un principio se ha negado, por decisión táctica, a abandonarse al deseo; ahora se descubre incapaz de dicho abandono. El maravilloso dominio de sí mismo de que presumió el don Juan moderno lleva directamente al «fiasco» stendhaliano. Más o menos conscientemente, toda nuestra literatura contemporánea demuestra la angustiosa proximidad de los dos temas. Todos los conquistadores de André Malraux están obsesionados por la importancia sexual. La obra de Ernest Hemingway sería más verídica si el Jake de *Fiesta*, en lugar de ser mutilado de guerra, constituyera *la otra cara* de esos seres maravillosamente flemáticos y soberbiamente viriles que admiramos en las demás novelas.

El calculador Julien Sorel y Octave de Malivert, el héroe impotente de *Armancia* son, sin duda, la misma persona. El interdicto que pesa sobre el deseo solo puede ser levantado si el ser amado, por una u otra razón, es incapaz de *ver* a su amante y de sentir sus caricias. El amante ya no siente el

temor de ofrecer al ser amado el espectáculo humillante de su propio deseo. Julien querría aniquilar la conciencia de Mathilde cuando esta cae finalmente en sus brazos: «¡Ah! Cubrir de besos esas mejillas tan pálidas y que tú no lo sintieras». Aparecen características análogas en los novelistas posteriores. El narrador proustiano solo conoce un instante de placer junto a Albertine *dormida*. En los amantes dostoievskianos, el crimen que suprime la mirada de la mujer amada y nos la entrega, no tanto sin defensa como sin conciencia, es una eterna tentación. Por una reveladora contradicción, el sujeto deseante acaba por destruir ese *espíritu* que no consigue asimilar.

Muchas de las características del erotismo llamado *moderno* están claramente relacionadas, una vez que se las ha lavado de sus afeites románticos, con la estructura triangular del deseo. Erotismo esencialmente metafísico y contemplativo, triunfa en el siglo XVIII en la literatura licenciosa y en nuestros días en el cine. Multiplica incesantemente sus medios de sugestión y cae poco a poco en el imaginario puro. Después de haberse definido como una exaltación de la voluntad, culmina en el onanismo. Esta última tendencia se afirma cada vez más abiertamente en algunas obras del neorromanticismo contemporáneo.

La sexualidad es el espejo de la totalidad de la existencia; la fascinación está en todas partes pero nunca le gusta manifestarse; intenta hacerse pasar unas veces por «desapego» y otras por «empeño». El paralítico pretende *elegida* su inmovilidad. Convendría estudiar las obsesiones sexuales de nuestra literatura contemporánea. Se encontraría sin duda en ella la doble impotencia ante la comunión y ante la soledad que caracteriza todas las actividades del sujeto deseante en el estado paroxístico de la mediación interna. Paralizado por la mirada del mediador, el héroe quiere sustraerse a esta mirada. Toda su ambición se limita, a partir de entonces, a ver sin ser visto; aparece ahí el tema del *mirón*, ya tan importante en Proust y en Dostoievski y más importante todavía en la ficción contemporánea llamada *nouveau roman*.

El dandismo va unido a la gran cuestión de la ascesis para el deseo. Es natural, por consiguiente, que el dandismo interese a Stendhal. También interesa a Baudelaire pero la interpretación del poeta es muy diferente a la del novelista. El poeta romántico convierte al dandismo en un «resto de

épocas aristocráticas»; el novelista lo convierte, por el contrario, en un producto de los tiempos modernos. El dandi pertenece por entero al universo de lo *Negro*. Lo que le permite aclimatarse en París es el triunfo de la vanidad triste sobre la vanidad alegre. El dandi procede de Inglaterra; donde el deseo metafísico está más evolucionado que en Francia. Vestido de negro de pies a cabeza, no recuerda en nada a los elegantes del *Ancien Régime* que no tenían miedo de asombrarse, admirar, desear e incluso reír a carcajadas.

El dandi se define por la afectación de frialdad indiferente. Pero esta frialdad no es la del estoico, es una frialdad calculada para encender el deseo, una frialdad que no cesa de repetir a los *Otros*: «Yo me basto a mí mismo». El dandi quiere hacer copiar a los *Otros* el deseo que pretende experimentar por sí mismo. Pasea su indiferencia en los lugares públicos de la misma manera que un imán se pasea por las limaduras de hierro. Universaliza, industrializa el ascetismo para el deseo. Nada menos aristocrático que esta empresa; delata el alma burguesa del dandi. Este Mefistófeles con chistera querría ser el capitalista del deseo.

Así pues, encontraremos al dandi, bajo unas formas algo diferentes, en todos los novelistas de la mediación interna. Stendhal, Proust y el propio Dostoievski han creado dandis. Cuando Karmazinov le pregunta quién es Stavroguin, Verjovenski contesta: «Es una especie de don Juan». Stavroguin es la más monstruosa, la más satánica encarnación del dandismo novelesco. Dandi supremo y supremamente afortunado, para su mayor desgracia, Stavroguin está más allá de todo deseo. No sabemos si ha dejado de desear porque los *Otros* lo desean o si los *Otros* lo desean porque él ha dejado de desear. Existe ahí un círculo vicioso al que Stavroguin ya no puede escapar. Careciendo él mismo de mediador, se convierte en el polo magnético del deseo y del odio. Todos los personajes de *Los demonios* son sus esclavos; gravitan incansablemente en torno a él; solo existen para él, solo piensan por él.

Pero Stavroguin, como su nombre indica, es el que lleva la cruz más pesada. Dostoievski quiere mostrarnos lo que puede ser el «éxito» de la empresa metafísica. Stavroguin es joven, guapo, rico, fuerte, inteligente y noble. Dostoievski no lo dota de dones tan diversos porque experimente hacia él una simpatía secreta, como sugieren tantos críticos *à la page*. Stavroguin ilustra un caso teórico. Debe reunir en su persona todas las

condiciones del éxito metafísico para que la «lucha del amo y del esclavo» se incline siempre a su favor. Stavroguin no tiene necesidad de tender la mano para recibir. Y precisamente porque nunca tiende la mano, todos los hombres, todas las mujeres, caen a sus pies y se entregan a él. Víctima de la *acedia*, Stavroguin no tarda en quedar reducido a los más horribles caprichos y acaba por suicidarse.

El príncipe Michkin está en el otro extremo de la escala dostoievskiana y este héroe desempeña, en su universo novelesco, un papel bastante parecido al de Stavroguin en el suyo, pero por unas razones opuestas. El príncipe no está desprovisto de deseos, pero sus sueños pasan infinitamente por encima de los demás personajes de *El idiota*. Es el hombre del deseo más lejano en el universo del deseo más próximo. Desde el punto de vista de los seres que lo rodean, es exactamente como si no deseara. No se deja encerrar en los triángulos de los demás. La envidia, los celos y las rivalidades abundan a su alrededor, pero él no sufre su contagio. No es en absoluto indiferente, pero su caridad y su piedad no atan como ataría el deseo. Jamás ofrece el soporte de su vanidad a los restantes personajes, que tropiezan incesantemente a su alrededor. De ese modo acaba por ser un poco responsable de la muerte del general Ivolguin, pues permite que el desdichado se enrede con sus propias mentiras. Un Lebedeff habría interrumpido, por amor propio, al general; poniendo en duda sus palabras, le habría ofrecido la indignación como válvula de escape.

Michkin no da pie al orgullo ni a la vergüenza; su indiferencia sublime no puede hacer más que irritar los deseos vanidosos que se anudan en torno a él. Su auténtica renuncia tiene las mismas consecuencias que la falsa renuncia del dandi. Al igual que Stavroguin, Michkin magnetiza los deseos desocupados. Fascina a todos los personajes de *El idiota*. Los jóvenes «normales» vacilan frente a él entre dos opiniones contradictorias. Se preguntan si el príncipe es un imbécil o un táctico consumado, un dandi de una especie superior.

En el universo dostoievskiano es tan absoluto el triunfo del mal que la humildad de un Michkin, su admirable esfuerzo por transfigurar mediante el amor la existencia de su prójimo, dan los mismos frutos emponzoñados que la atroz sequedad del orgullo. Se entiende por qué razón el príncipe y Stavroguin tienen el mismo punto de partida en los borradores del novelista. Este origen común no demuestra que Dostoievski titubee entre el diablo y

Dios. Nos sorprende porque, bajo la influencia del romanticismo, concedemos demasiada importancia al héroe individual. La preocupación fundamental del novelista no es la creación de personajes, es la revelación del deseo metafísico.

El sujeto deseante acaba siempre por abrazar el vacío cuando se apodera del objeto. Así pues, el amo permanece, a fin de cuentas, tan alejado de su objetivo como el esclavo. Consigue, simulando y disimulando el deseo, dirigir a su antojo el deseo del *Otro*. Posee el objeto pero ese objeto pierde todo su valor gracias al hecho de que se deja poseer. Mathilde conquistada deja inmediatamente de interesar a Julien. El narrador proustiano quiere desprenderse de Albertine tan pronto como la imagina fiel. Basta con que Lizabeta Nicolaievna se entregue a Stavroguin para que este se aleje de ella. El esclavo es anexionado inmediatamente al reino de lo banal del cual el amo es el centro. Cada vez que el amo recomienza a desear y avanza hacia el objeto, cree abandonar esta prisión pero la lleva consigo, igual que el santo su aureola. Así pues, el amo persigue indefinidamente su taciturna exploración de la realidad, igual que el sabio positivista que confía alcanzar el conocimiento supremo gracias al agotamiento del detalle.

El amo está entregado a la desilusión y al tedio. Oyéndolo, se diría que acepta la absurdidad del deseo metafísico. Pero no ha renunciado a todos los deseos. Solo ha renunciado a aquellos deseos de los que la experiencia demuestra que defraudan su espera. Ha renunciado a los deseos fáciles y a los seres que se abandonan indefensos. Solo le atrae, a partir de ese momento, la amenaza, o más bien la promesa, de una resistencia victoriosa. En *El amor y Occidente*, Denis de Rougemont ha percibido esta fatalidad de la pasión romántica: «Es preciso recrear obstáculos para poder desear de nuevo y para realzar este deseo a las dimensiones de una pasión consciente, intensa, infinitamente interesante».

El amo no está curado sino hastiado. Su cinismo es lo contrario de la auténtica sabiduría. Necesita pasar cada vez más cerca de la esclavitud para aliviar su aburrimiento. Se parece al corredor que acelera un poco más su vehículo a cada vuelta de pista y acaba necesariamente por volcar.

El Napoleón de Tolstói ilustra esta marcha hacia la esclavitud mediante el mayor dominio. Al igual que todos los burgueses, Napoleón es un

advenedizo que debe su éxito al instinto ascético de la mediación interna. Al igual que todos los burgueses, ha confundido este instinto ascético con el imperativo categórico de una moral absolutamente desinteresada. Pero, en el seno del triunfo, Napoleón descubre que nada ha cambiado en él, y este descubrimiento lo desespera. Quiere descubrir en la mirada ajena un reflejo de la divinidad que sigue escapándosele. Quiere ser emperador de «derecho divino», proclamar su voluntad *urbi et orbi*, exigir obediencia al universo entero.

El amo busca el objeto que se le resistirá. Stavroguin no lo encuentra. Napoleón acaba por encontrarlo. En el universo de la mediación interna, los Napoleones son mucho menos escasos que los Stavroguines. No es un destino ciego lo que se encarniza con el ambicioso, es la dialéctica del orgullo y de la vergüenza que continúa implacablemente en la cima de los honores. En el alma del gran hombre siempre se abre el agujero de la nada.

La dialéctica novelesca del amo y del esclavo ilumina la concepción tolstoiana de la historia. Napoleón se condena a sí mismo, pues, en el universo de la mediación interna, solo se tiene opción entre el dominio estéril del dandi y la esclavitud más abyecta. Isaiah Berlin muestra en su brillante ensayo, *El erizo y el zorro*, que no existe en Tolstói un determinismo histórico en el sentido habitual de la palabra. El pesimismo del novelista no se apoya en una cadena inexorable de causas y de efectos ni en una concepción dogmática de la «naturaleza humana», ni en ningún otro dato directamente accesible a la investigación del historiador y del sociólogo. Al igual que cualquier objeto deseado, la historia es un «ser fugitivo». Desbarata con la misma facilidad las conjeturas del científico que los cálculos del hombre de acción que cree haberla domesticado. En el universo de la mediación interna, el deseo de omnipotencia, al igual que el deseo de omnisciencia, contiene en sí mismo los gérmenes de su fracaso. El deseo yerra su objeto en el mismo momento en que parece poseerlo pues, al hacerse visible, engendra los deseos rivales que lo obstaculizarán. Son los *Otros* quienes frenan la actividad del individuo y este freno es tanto más eficaz cuanto más espectacular es la actividad. Ahora bien, el amo siempre es inexorablemente atraído, de deseo en deseo, hacia el espectáculo supremo de la omnipotencia. Así pues, camina siempre hacia su propia destrucción.

En el universo de la doble mediación, todos los éxitos deslumbrantes proceden de la *indiferencia*, real o simulada. La indiferencia es lo que permite al padre Sorel vencer a monsieur de Rênal; la indiferencia es lo que asegura el triunfo de la Sanseverina en la Corte de Parma y el de monsieur Leuwen en la Cámara de los Diputados. Todo el secreto consiste en convertir la indiferencia en un espectáculo sin dejar ver su juego. La política del banquero en *Luciano Leuwen* podría definirse como un dandismo parlamentario... Y la victoria de Kutuzov, en *Guerra y paz*, podría definirse como un dandismo estratégico. Frente a Napoleón, y frente a los jóvenes oficiales del ejército ruso que desean excesivamente la victoria como para conseguirla, el viejo general encarna menos el genio militar que un dominio superior de sí mismo.

La ascesis para el deseo aparece igualmente ilustrada en la obra de Balzac, pero el juego metafísico no se desarrolla con el mismo rigor geométrico que en Stendhal, Proust o Dostoievski. Algunos héroes balzaquianos triunfan frente a todos los obstáculos por el coraje en bruto y una actividad que afecta principalmente al mundo exterior. No son los molinos de viento los que derriban a los héroes, son los héroes quienes derriban a los molinos de viento. Las leyes del deseo triangular no siempre permiten interpretar la carrera de esos ambiciosos balzaquianos.

Después de haber tomado al asalto los objetos de su deseo, estos personajes se aposentan en un real y duradero disfrute. Rastignac es completamente dichoso en su palco de los Italiens. Las miradas que le dirigen los espectadores del patio de butacas no se distinguen de la mirada que se dirige a sí mismo. Es la felicidad con la que sueñan el dandi o el hombre de negocios burgués. En el universo de la mediación interna cada cual sueña, al hacer girar la noria del deseo, en el retiro que tomará, no fuera del mundo sino en un mundo definitivamente conquistado, un mundo poseído y todavía deseable. El destino de Rastignac no revela sino que refleja el deseo metafísico.

Balzac es el poeta épico del deseo burgués y su obra permanece imbuida de deseo. Los vituperios balzaquianos contra la sociedad moderna tienen la ambigüedad de algunas denuncias contemporáneas, las del primer Dos Passos, por ejemplo. Siempre están entreveradas de fascinación. En ellas, cuesta trabajo diferenciar la indignación de la complacencia.

Aparecen en Balzac muchas intuiciones paralelas a las de los novelistas

que estudiamos en esta obra. Pero no todas las leyes del deseo triangular están presentes, y no siempre están siquiera presentes. La red que aprisiona al sujeto deseante está llena de desgarros por los cuales se deslizan, con bastante frecuencia, el propio autor o sus apoderados. En los novelistas de nuestro grupo, las mallas están tan apretadas, la red es tan sólida que nadie puede escapar a las leyes inexorables del deseo sin escapar al propio deseo.

En la doble mediación, el dominio siempre recompensa, como ya hemos dicho, a aquel miembro de la pareja que mejor oculta su deseo. En el universo proustiano, la estrategia mundana y amorosa siempre es conforme a esta ley. Solo la indiferencia puede abrir al esnob las puertas de un salón: «Las gentes de mundo están tan habituadas a que se les busque que quien les huye les parece un fénix».

La ascesis *para* el deseo es una exigencia universal en las novelas de la mediación interna. Lejos de reducir los héroes a un modelo único, esta ley permite definir algunas diferencias entre Julien Sorel, por ejemplo, y el narrador proustiano. Marcel está condenado a la esclavitud porque es incapaz de practicar hasta el límite la privación *para* el deseo:

> La manera desastrosa como está construido el universo psicopatológico es la razón de que el acto torpe, el acto que convendría evitar a cualquier coste, sea justamente el acto tranquilizador [...] cuando el dolor es demasiado fuerte, nos precipitamos en la torpeza que consiste en escribir, en buscar intercesiones, en visitar, en demostrar que no se puede prescindir de la que se ama.

Marcel cede a todas las tentaciones en las que Julien triunfa. Existe ciertamente un vencido en *Rojo y negro*, pero no es Julien sino Mathilde. Existen vencedores en *En busca del tiempo perdido* pero en ningún caso son Marcel, Swann o Charlus, sino Gilberte, Albertine, Odette y Morel. Una comparación mecánica entre los héroes stendhalianos y los héroes proustianos nunca revelará la unidad del deseo metafísico y el estrecho parentesco entre los dos novelistas, pues los héroes principales de las dos obras significan los momentos opuestos de una misma dialéctica.

Las leyes del deseo son universales pero no provocan la uniformidad de las obras novelescas, ni siquiera en los puntos precisos de su aplicación. La ley es lo que sustenta la diversidad y la hace inteligible. Julien Sorel es un héroe-amo, Marcel es un héroe-esclavo. La unidad novelesca solo aparece

si nosotros dejamos de entender al personaje –el sacrosanto individuo– como una entidad perfectamente autónoma y si deducimos las leyes de las relaciones entre todos los personajes.

En *Rojo y negro* es casi siempre la mirada de un amo la que contempla el universo novelesco. Penetramos en la conciencia de una Mathilde libre, indiferente y altiva. Cuando Mathilde se convierte en esclava, solo la vemos desde el exterior, a través de los ojos del amo en que se ha convertido Julien. La luz novelesca habita preferentemente una conciencia dueña; cuando esta conciencia pierde el dominio, la luz se aparta de ella y pasa a su vencedor. En Proust ocurre lo inverso: la conciencia que tamiza la luz de la novela y le confiere su cualidad específicamente proustiana es casi siempre una conciencia esclava.

El paso del dominio a la esclavitud ilumina buen número de contrastes entre Stendhal por una parte, y Proust y Dostoievski por la otra. Sabemos que la esclavitud es el futuro del dominio. Este principio, verdadero en el plano teórico, también lo es en el plano de la sucesión de las obras. La esclavitud es el futuro del dominio; por consiguiente, Proust y Dostoievski son el futuro de Stendhal; sus obras son la *verdad* de la obra stendhaliana.

Este movimiento hacia la esclavitud es un principio fundamental de la estructura novelesca. Cualquier desarrollo novelístico auténtico, sea cual fuere su amplitud, puede definirse como un paso del dominio a la esclavitud. Esta ley se comprueba en la literatura novelesca tomada en su totalidad; pero se comprueba igualmente en las obras completas de un novelista, en una novela concreta, o incluso en un episodio dentro de esta novela.

Tomemos para empezar el caso de las obras completas. Hemos definido a Stendhal, frente a los novelistas posteriores, como un novelista del dominio. Si consideramos las obras stendhalianas aisladamente, reencontraremos la relación del amo y del esclavo en la oposición entre las primeras y las últimas obras. En *Armancia* la esclavitud propiamente dicha no aparece todavía bajo ninguna forma; la infelicidad sigue siendo de esencia romántica y no amenaza la autonomía de los personajes. En *Rojo y negro* la esclavitud está presente pero casi siempre sigue siendo excéntrica. Su importancia aumenta en *Luciano Leuwen* con el doctor Du Périer. En *La cartuja de Parma* el proyector novelesco se demora, cada vez con mayor complacencia, sobre unos personajes y unas situaciones serviles: los celos

de Mosca y de Sanseverina, el terror del príncipe de Parma, la bajeza del fiscal Rassi. En *Lamiel*, finalmente, Stendhal crea por vez primera un héroe esclavo en la persona de Sansfin, precursor pequeñoburgués del héroe del subsuelo.

El movimiento hacia la esclavitud se reencuentra igualmente en Proust. Jean Santeuil jamás pierde su libertad; él no es esnob pero el mundo que lo rodea está lleno de ellos. *Jean Santeuil* es una novela del dominio. *En busca del tiempo perdido* es una novela de la esclavitud.

Pasemos ahora a una novela aislada. Ya hemos dicho que Julien Sorel es un héroe-amo. Así es, pero, a medida que la novela avanza, descubrimos que Julien roza de cerca la esclavitud. El peligro es máximo en el episodio de Mathilde, es decir en la parte de la obra que precede inmediatamente al final liberador. (Este interrumpe e invierte el movimiento hacia la esclavitud. Así pues, no debemos hacer intervenir el final en el estudio del movimiento novelístico.)

El movimiento hacia la esclavitud se observa igualmente en *En busca del tiempo perdido*, pero el punto de llegada se sitúa muy por debajo que en *Rojo y negro*. En la época de sus primeros amores, Marcel todavía demuestra una cierta voluntad ascética. Deja de ver a Gilberte cuando se da cuenta de que la muchacha se aleja de él. Resiste victoriosamente la tentación de escribir. Carece de la voluntad y de la hipocresía necesarias para reconquistar al ser amado; es menos fuerte que Julien pero todavía tiene la suficiente fuerza como para escapar a la esclavitud. Por el contrario, sufre por completo esta esclavitud en *La prisionera* y *La fugitiva*. El punto más bajo de este «descenso a los infiernos» se sitúa, al igual que en Stendhal, en la parte de la obra que precede inmediatamente al final salvador.

La evolución psicológica y espiritual de los personajes secundarios es igualmente un progreso hacia la esclavitud, progreso que, en este caso, no es interrumpido por el final de la novela. Charlus, por ejemplo, no cesa de declinar y de degenerar de las primeras a las últimas páginas de la obra.

Este movimiento hacia la servidumbre no se distingue del movimiento de *caída* que definíamos al final del capítulo 3. Aquí nos limitamos a presentar este fenómeno bajo un ángulo diferente, a fin de precisar algunas de sus modalidades, como la dialéctica del amo y del esclavo. Por otra parte, esta dialéctica solo pertenece a las regiones superiores de la mediación interna.

Cuando los dos rivales están muy próximos entre sí, la doble mediación culmina en una doble fascinación. La ascesis del deseo se hace involuntaria y engendra la parálisis. Los dos miembros de la pareja tienen posibilidades concretas muy próximas; se contrarrestan tan eficazmente que ninguno de los dos puede acercarse al objeto. Quedan cara a cara, inmovilizados en una oposición que los compromete por entero. El uno es al otro lo que sería su imagen salida del espejo para obstruirle el camino. El dominio, figura secundaria, se ha desvanecido.

El padre Karamázov y sus hijos ilustran este estadio último de la mediación interna. Varvara Petrovna y Stepan Trofimovich están, en *Los demonios*, igualmente fascinados el uno por el otro. Inspirándose en esos ejemplos, André Gide se ha esforzado por encarnar esta figura del deseo en los viejos esposos La Pérouse de su novela *Los monederos falsos*.

Hemos esbozado el desarrollo teórico de la doble mediación. Hemos visto cómo el deseo aumenta y se agrava sin que intervenga ningún elemento exterior a los dos triángulos superpuestos. La doble mediación es una figura cerrada en sí misma; el deseo circula por ella y se alimenta de su propia sustancia. Así pues, la doble mediación constituye una auténtica «generadora» del deseo, la más simple posible. Por dicho motivo la hemos elegido para nuestra exposición teórica. A partir de la doble mediación, podemos concebir perfectamente figuras más complejas e igualmente autónomas que engendran *mundos novelescos* cada vez más amplios. A estas figuras más complejas corresponden, con gran frecuencia, las situaciones concretas. En lugar de tomar a su propio esclavo como mediador, el sujeto puede elegir a un tercer individuo, y este a un cuarto... Saint-Loup es el esclavo de Rachel, que a su vez es la esclava del «jugador de polo», que a su vez es el esclavo de André... De este modo tenemos triángulos «encadenados». El personaje que desempeña el papel de mediador en un primer triángulo desempeña el papel de esclavo en un segundo triángulo y así sucesivamente...

Andrómaca, de Racine, constituye un bonito ejemplo de esos «triángulos encadenados». Orestes es el esclavo de Hermione; Hermione es la esclava de Pirro; Pirro es el esclavo de Andrómaca que a su vez es fiel al recuerdo de un muerto. Todos estos personajes tienen la mirada fija en su mediador y

son, respecto a sus esclavos, de una absoluta indiferencia. Todos se asemejan en su orgullo sexual, su aislamiento angustiado y su crueldad inconsciente. *Andrómaca* es la tragedia del cortesano y de un tipo ya muy moderno de mediación.

La tragedia raciniana refleja más que revela el deseo metafísico. El novelista subrayaría las analogías entre los personajes; el trágico intenta enmascararlas. Los críticos no dejan de anotar que estos personajes demasiado semejantes son un error desde el punto de vista trágico.

El universo novelesco de *La princesa de Clèves* queda bastante próximo del universo raciniano. En él, el amor siempre es desdichado. Las sombrías historias de madame de Tournon y de madame de Thémines son una advertencia para madame de Clèves. Pero, hasta el final, la heroína es incapaz de percibir en la suerte de estas desdichadas la imagen de su propio futuro. Lo que se presenta ante ella en los rasgos del duque de Nemours es la mitad primaveral del amor. Su orgullo se identifica con ese espejismo y repudia la otra mitad, creyéndola reservada para las *otras* mujeres. Pero la princesa escapará al deseo, es decir al orgullo. Vivirá, al final de la novela, la terrible experiencia de su *identidad* con las mujeres que se pierden por amor. Ningún personaje de *Andrómaca* vive esta experiencia. Oigamos a madame de Clèves cuando descubre que Nemours ha traicionado su secreto. El duque se ha vanagloriado, ante sus amigos, del amor que le tributa la princesa: «Me he equivocado –observa amargamente madame de Clèves– al creer que existe un hombre capaz de ocultar lo que lisonjea su gloria [...]. Es sin embargo por ese hombre, al que he creído tan diferente al resto de los hombres, que yo me encuentro como las otras mujeres, estando tan lejos de parecerme a ellas». La princesa resume en una frase toda la operación del deseo metafísico. El sujeto se vincula a un mediador transfigurado por su deseo. Cree conquistar su individualidad deseando a este ser pero en realidad la pierde, ya que cada cual es víctima de la misma ilusión. Todas las mujeres tienen sus Nemours.

Hay que relacionar *La princesa de Clèves* con la principal literatura novelesca, pues esta obra revela algunos aspectos del deseo metafísico. La tragedia raciniana ve una fatalidad en el desacuerdo amoroso pero la novelista clásica se interroga acerca del sentido del deseo y pone el dedo, al final, en el mecanismo grotesco y doloroso del malentendido pasional.

Madame de Clèves acaba de conceder una última entrevista al duque de Nemours:

> Monsieur de Clèves era tal vez el único hombre del mundo capaz de conservar el amor en el matrimonio. Mi destino no ha querido que yo haya podido aprovechar esta dicha; es posible también que su pasión solo haya subsistido porque no la había encontrado en mí. Pero yo no tendré el mismo medio de conservar la vuestra: creo incluso que los obstáculos han creado vuestra constancia [...].

El «mensaje» de la novela no es el sacrificio al recuerdo del marido difunto, como repetía con tanta insistencia, hasta estos últimos tiempos, una crítica masculina y burguesa. El final tampoco tiene nada que ver con la inmóvil gloria corneliana. Madame de Clèves acaba por ver el porvenir que le aguarda; se niega a participar en este juego infernal; alejándose de la Corte escapa al mundo novelesco y al contagio metafísico.

8. MASOQUISMO Y SADISMO

Mil experiencias sucesivas han enseñado al amo que los objetos, si se dejan poseer, carecen de valor para él. Así pues, el amo solo se interesará por los objetos cuya posesión le vetará un mediador implacable. El amo busca el obstáculo insuperable y es muy raro que no consiga encontrarlo.

Un hombre sale en busca de un tesoro oculto, según cree, bajo una piedra. Levanta, una tras otra, un gran número de piedras pero no encuentra nada. Se cansa de esta vana empresa pero no quiere renunciar a ella pues el tesoro es demasiado precioso. Por consiguiente, el hombre comenzará a buscar *una piedra demasiado pesada para ser levantada*; y en esa piedra depositará toda su esperanza hasta desperdiciar con ella todas sus fuerzas restantes.

El *masoquista* –pues este es el tipo que acabamos de definir– no es, fundamentalmente, más que un amo hastiado. Es un hombre al que un constante éxito, en otras palabras, una constante decepción, lleva a desear su propio fracaso; solo este fracaso puede revelarle una divinidad auténtica, un mediador invulnerable a sus propias empresas. Como sabemos, el deseo metafísico siempre conduce a la esclavitud, al fracaso y a la vergüenza. Si esas consecuencias se hacen esperar demasiado, el propio sujeto, con su lógica extravagante, se esforzará en acelerar su aparición. El masoquista precipita el curso de su destino y reúne en un único momento las fases hasta entonces separadas del proceso metafísico. En el deseo «ordinario», la imitación engendraba el obstáculo; ahora, es el obstáculo el que engendra la imitación.

El dominio acaba en el masoquismo pero la esclavitud todavía conduce más directamente a él. Recordemos que la víctima de la mediación interna siempre cree adivinar una intención hostil en el obstáculo mecánico que le opone el deseo de su mediador. Esta víctima se indigna ruidosamente pero, en el fondo de sí misma, cree merecer el castigo que se le inflige. La hostilidad del mediador siempre parece un poco legítima pues se considera,

por definición, inferior a aquel cuyo deseo ha copiado. Obstáculos y deseos siempre sirven, por consiguiente, para reduplicar el deseo, ya que confirman la superioridad del mediador. De ahí a elegir el mediador, no en virtud de las cualidades positivas que nos parece poseer sino *del obstáculo que nos opone*, solo hay un paso; y este paso se da con tanta mayor facilidad cuanto más se desprecie el sujeto a sí mismo.

Ya en el deseo «ordinario», el sujeto no hacía nada que a fin de cuentas no debiera volverse contra él, pero el ignorante no percibía ninguna relación entre sus desdichas y su deseo. El masoquista percibe la relación *necesaria* entre la desdicha y el deseo metafísico; no por ello renuncia a ese deseo. Por un contrasentido aún más notable que los contrasentidos anteriores elegirá, ahora, ver en la vergüenza, el fracaso y la esclavitud no las inevitables consecuencias de una fe sin objeto y de una conducta absurda sino los *signos* de la divinidad y la condición previa de cualquier éxito metafísico. A partir de ese momento, el sujeto asienta su empresa de autonomía sobre el mismo fracaso; sobre el abismo funda su proyecto de ser Dios.

En *El amor y Occidente*, Denis de Rougemont ha entendido perfectamente que toda pasión se alimenta de los obstáculos que se le oponen y muere ante su ausencia. Rougemont llega entonces a definir el deseo como un deseo *del* obstáculo. Las observaciones de *El amor y Occidente* son notables, pero la síntesis explicativa nos parece, en esta fase, insuficiente. Cualquier síntesis es incompleta cuando culmina en un objeto o en un concepto abstracto y no en una relación viva entre dos individuos. Incluso en el masoquismo, en que el obstáculo es lo único directamente buscado, este no puede ser prioritario. La búsqueda del mediador ha dejado de ser inmediata, pero lo que se persigue a través del obstáculo es esta búsqueda.

En los estadios inferiores de la mediación interna, el sujeto se desprecia hasta tal punto que jamás confía en su propio juicio. Se cree infinitamente alejado del Bien supremo que persigue; no considera que la influencia de ese Bien pueda extenderse hasta él. Así pues, no está seguro de distinguir al mediador de los hombres vulgares. Solo hay un objeto cuyo valor el masoquista se considera capaz de estimar: este objeto es él mismo y su valor es nulo. El masoquista juzgará a los demás hombres según la perspicacia que le parezcan demostrar respecto a él: se desviará de los seres

a los que inspire afecto y ternura; se aproximará ávidamente, por el contrario, a los que le demuestren, a través del desprecio que sienten, o parecen sentir por él, que no pertenecen, como él, a la raza de los malditos. Somos masoquistas cuando elegimos el mediador no en virtud de la admiración que nos inspira sino de la repugnancia que le inspiramos, o parecemos inspirarle.

Desde el punto de vista del infierno metafísico, el razonamiento del masoquista es irreprochable. Es un modelo de inducción científica. Tal vez sea, incluso, el arquetipo del razonamiento por inducción.

En el capítulo 2, ya hemos visto algunos ejemplos de masoquismo en los que la humillación, la impotencia y la vergüenza –es decir, el obstáculo– determinaban la elección del mediador. El *noli me tangere* de los Guermantes es lo que desencadena en Marcel un deseo furioso de «ser recibido». El proceso no es diferente al del caso del hombre del subsuelo y de la pandilla de Zvierkov. En el episodio del oficial llega incluso a existir obstáculo en el sentido más literal de la palabra, ya que el insolente obliga al hombre del subsuelo a bajar de la acera. En todos los novelistas de la mediación interna, descubrimos la exactitud de las observaciones de Denis de Rougemont: «El obstáculo más grave [...] es [...] el que se prefiere por encima de todo. Es el más adecuado para aumentar la pasión». La descripción es exacta pero convendría añadir que el obstáculo más grave tiene este valor porque denota la presencia del mediador más divino posible. Marcel imita el lenguaje y los modales de Albertine; llega a adoptar incluso sus gustos. El hombre del subsuelo se esfuerza grotescamente en copiar la fanfarronería de su agresor. Isolda sería menos amable si no fuera la mujer destinada al rey; en el fondo, Tristán aspira a la realeza, en el sentido más absoluto de la palabra. El mediador permanece disimulado porque el mito de Tristán es un primer poema romántico. Los novelistas geniales son los únicos que iluminan las últimas profundidades del alma occidental revelándonos la existencia enteramente imitativa del ser apasionado.

El masoquista es más lúcido y, simultáneamente, más ciego que las restantes víctimas del deseo metafísico. Es más lúcido, con esta lucidez cada vez más extendida en nuestros días, porque es el único de todos los sujetos deseantes que percibe el vínculo entre la mediación interna y el obstáculo; es más ciego porque, en lugar de llevar esta toma de conciencia

hasta las conclusiones que reclama, en lugar, en otras palabras, de escapar de la trascendencia desviada, se esfuerza paradójicamente en satisfacer su deseo precipitándose sobre el obstáculo, entregándose a la desdicha y al fracaso.

La fuente de esta nefasta lucidez que caracteriza los estadios últimos del mal ontológico no es difícil de descubrir. Es la aproximación del mediador. La esclavitud siempre es el término del deseo pero al principio este término está muy lejano y el sujeto deseante no puede percibirlo. Este término se hace cada vez más visible, pues, a medida que disminuye la distancia entre mediador y sujeto, las fases del proceso metafísico se aceleran. Así pues, todo deseo metafísico tiende al masoquismo porque el mediador siempre se aproxima y la luz que aporta consigo es por sí sola incapaz de curar el mal ontológico; se limita a ofrecer a la víctima el medio de anticipar la evolución fatal. Todo deseo metafísico camina hacia su propia verdad y hacia la toma de conciencia de esta verdad por el sujeto deseante; existe masoquismo cuando el sujeto entra por sí mismo en la luz de esta verdad y colabora ardorosamente en su advenimiento.

El masoquismo se basa en una intuición profunda pero todavía insuficiente de la verdad metafísica, una intuición desviada y pervertida cuyos efectos son aún más perjudiciales que la inocencia de los estadios anteriores. Cuando el sujeto deseante percibe el abismo que el deseo acaba de abrir bajo sus pasos, se precipita voluntariamente en él, confiando en contra de cualquier expectativa que descubrirá lo que los estadios menos agudos del mal metafísico no le han procurado.

En la práctica, resulta a veces difícil diferenciar el masoquismo propiamente dicho del masoquismo inconsciente y difuso que invade todas las formas del deseo metafísico. Es un hecho que don Quijote y Sancho no se quedan tranquilos hasta que no los muelen a palos. Los lectores «idealistas» hacían responsable a Cervantes de las prodigiosas palizas que recibe su héroe; nuestros modernos, más «lúcidos» y más «realistas» que los primeros románticos, tratan gustosamente a don Quijote de *masoquista*. Las dos opiniones encontradas son dos formas contrarias y gemelas del error romántico. Don Quijote, en el sentido estricto de la palabra, es tan poco masoquista como sádico es Cervantes. Don Quijote imita a su mediador, Amadís de Gaula. El caso de Julien Sorel ya es más dudoso. El adolescente podría vivir cómodamente junto a su amigo Fouquet y acaba

por mendigar, en el Hôtel de la Mole, el desprecio de unos aristócratas que valen mucho menos que él. ¿Qué significa, por otra parte, esta pasión furiosa que solo procede del desdén de Mathilde y que no le sobrevive?

Entre el sujeto deseante que sufre con resignación las desagradables consecuencias de la mediación y el que las busca ávidamente, no porque le causen placer sino porque tienen para él valor de *sacramento*, caben todos los matices. Entre el premasoquismo de don Quijote y el masoquismo caracterizado de Marcel o del héroe del subsuelo, no existe una separación clara. Sobre todo, no existe lo «normal» a un lado y lo «patológico» al otro. Son nuestros propios deseos los que trazan una línea, siempre arbitraria, entre salud y enfermedad. El genio novelesco borra esta línea; anula una frontera más. Nadie puede decir dónde comienza el masoquismo repulsivo, dónde se detiene el noble gusto por el riesgo y la ambición llamada «legítima».

Toda aproximación del mediador es un progreso hacia el masoquismo. El paso de la mediación externa a la mediación interna tiene en sí mismo un sentido masoquista. Descontentos de su zoquete mediador, los hombres, como las ranas de la fábula, se buscan un mediador activo que los desgarra a dentelladas. Cualquier esclavitud está próxima del masoquismo ya que este se apoya en el obstáculo que nos opone el deseo de un rival: el esclavo se pega a este obstáculo como el molusco a la roca.

El masoquismo revela plenamente la contradicción que sustenta el deseo metafísico. El apasionado busca lo divino a través del obstáculo infranqueable; a través de lo que, por definición, no se deja atravesar. Este sentido metafísico es lo que escapa a la mayoría de los psicólogos y psiquiatras. Sus análisis, por consiguiente, se sitúan a un nivel de intuición muy inferior. Se afirma, por ejemplo, que el sujeto desea, simplemente, la vergüenza, la humillación y el dolor. Nadie ha deseado jamás tales cosas. Todas las víctimas del deseo metafísico, incluidos los masoquistas, ambicionan la divinidad del mediador y debido a esa divinidad aceptarán si es preciso –y siempre es preciso–, o incluso buscarán, la vergüenza, la humillación y el dolor. La desdicha debe revelar a esas víctimas el ser cuya imitación les parece la más susceptible de sustraerlas a su miserable condición. Pero estas conciencias infelices nunca desean pura y simplemente la vergüenza, la humillación y el dolor. Es imposible entender al masoquista hasta que no se percibe la naturaleza triangular de su deseo.

Imaginamos un deseo lineal y trazamos, a partir del sujeto, la sempiterna línea recta; esta línea llega siempre a los sinsabores que conocemos. Entonces creemos poseer el mismo *objeto* del deseo; y afirmamos que el masoquista desea este objeto, que desea, en suma, lo que nosotros no deseamos jamás.

Otro inconveniente de esta definición es que imposibilita cualquier distinción, incluso teórica, entre el deseo metafísico en general y el masoquismo propiamente dicho. En efecto, se habla de masoquismo cada vez que se percibe la relación entre el deseo y sus nefastas consecuencias. Y se da por seguro que esta relación es percibida por el propio sujeto, a pesar de que es perfectamente ignorada en los estadios superiores de la mediación. Solo en el caso de conocer esta relación podemos hablar de masoquismo, si no queremos renunciar a dar a este término un contenido teórico preciso.

Convertir el dolor –simple consecuencia o, en el masoquismo, condición previa del deseo– en el mismo objeto de ese deseo es un error especialmente revelador. Al igual que los restantes errores del mismo tipo, este no se debe a un desdichado azar o a una falta de precauciones «científicas» en la observación. El observador *no quiere* descender, en la verdad del deseo, hasta el punto en que esta verdad le concerniría a él tanto como al sujeto de sus observaciones. Al encerrar las consecuencias deplorables del deseo metafísico en un objeto que solo exclusivamente desearía el masoquista, convertimos al desdichado en un ser aparte, un monstruo cuyos sentimientos no tienen nada que ver con los de las personas «normales», es decir, con nuestros propios sentimientos. El masoquista desearía lo *contrario* de lo que deseamos todos. La contradicción que debería ser percibida como interior a nuestro propio deseo es desplazada hacia el exterior; sirve de barrera entre el observador y ese masoquista al que sería peligroso entender por completo. Observemos que las contradicciones, que son, en realidad, el mismo fundamento de nuestra vida psíquica, se presentan siempre bajo forma de «diferencias» entre el *Otro* y el *Yo*. Las relaciones establecidas por la mediación interna vician muchas de las observaciones que se pretenden «científicas».

Rechazamos lo más lejos que podemos cualquier deseo cuyas consecuencias nefastas percibimos para no reconocer en él la imagen, o la caricatura, de nuestros propios deseos. Encerrando al vecino en el

manicomio, observa justamente Dostoievski, es como nos convencemos a nosotros mismos de nuestro sentido común. ¿Qué tendríamos nosotros en común con ese perverso masoquista cuyo deseo se refiere a la misma esencia de lo no deseable? Es mucho mejor, claro está, desconocer que el masoquista desea exactamente lo mismo que deseamos nosotros; desea la autonomía y el deseo divino, su propia estimación y la estimación de los *Otros*, pero, por una intuición del deseo metafísico más profunda, aunque incompleta, que la de todos sus médicos, solo espera descubrir esos bienes inestimables junto a un amo del que será el humillado esclavo.

Junto al masoquismo existencial que acabamos de describir, aparece también un masoquismo y un sadismo exclusivamente sexuales que juegan un papel considerable en las obras de Proust y de Dostoievski.

El masoquista sexual se esfuerza por reproducir, en su vida erótica, las condiciones del deseo metafísico más intenso. Quiere una pareja verdugo porque se quiere perseguido. Idealmente, esta pareja y el mediador deberían constituir una única e idéntica persona. Pero este ideal es, por definición, irrealizable pues, en el caso de realizarse, dejaría de ser deseable al perder el mediador todos sus poderes divinos. Así pues, el masoquista queda reducido a imitar su ideal imposible. Quiere desempeñar junto a su pareja sexual el papel que desempeña –o cree desempeñar– junto a su mediador en la existencia cotidiana. Las brutalidades que reclama el masoquista van siempre asociadas, en su mente, a las que un mediador realmente divino le haría probablemente sufrir.

Incluso en este masoquismo puramente sexual no cabe decir, por consiguiente, que el sujeto «desea» el dolor. Lo que desea es la presencia del mediador, el contacto con la divinidad. Solo alcanza a suscitar la imagen de este mediador recreando la atmósfera real, o supuesta, de sus relaciones con él. Un dolor que no recuerde al mediador no tiene, para el masoquista, ningún valor erótico.

El sadismo es la inversión «dialéctica» del masoquismo. Cansado de jugar el papel de mártir, el sujeto deseante decide hacerse verdugo. Ninguna teoría del sadomasoquismo ha conseguido mostrar, hasta el momento, la necesidad de esta inversión. Todas las dificultades se desvanecen en la concepción triangular del deseo.

En este teatro de la existencia que es la actividad erótica, el masoquista interpretaba su propio papel y mimaba su propio deseo; el sádico, por su parte, interpreta el papel del mediador. Este cambio de papel no puede sorprendernos. No ignoramos, en efecto, que todas las víctimas del deseo metafísico intentan apropiarse, imitándolo del ser del mediador. El sádico se esfuerza en imitar al dios en su función esencial, que es, a partir de ahora, la del perseguidor. Y hace interpretar a su pareja el papel de perseguido. El sádico quiere disfrutar de la ilusión de que ya ha alcanzado su objetivo; se esfuerza por ocupar el lugar del mediador y ver el mundo con sus ojos, con la esperanza de que, poco a poco, la comedia se convierta en realidad. La violencia del sádico constituye un nuevo esfuerzo por alcanzar la divinidad.

El sádico no puede disfrutar la ilusión de que él *es* el mediador sin convertir a su víctima en un doble de sí mismo. En el mismo momento en que consuma su brutalidad no puede dejar de reconocerse en el *Otro* sufriente. Así está el profundo sentido de la extraña «comunión» tan frecuentemente observada entre la víctima y el verdugo.

Se dice a menudo que el sádico persigue porque se cree perseguido. Es cierto, pero no del todo. Para desear perseguir hay que creerse a la vez perseguido por un ser que alcanza, en esta persecución misma, una región de existencia infinitamente superior a la nuestra. Solo se puede ser sádico si la llave del jardín encantado está en manos de un verdugo.

Una vez más, el sadismo revela el inmenso prestigio del mediador. El rostro del hombre desaparece, ahora, bajo la máscara del dios infernal. Por horrible que sea la locura del sádico, tiene el mismo sentido que todos los deseos anteriores. Y si el sádico recurre a medios desesperados es porque ha sonado la hora de la desesperación.

Dostoievski y Proust reconocen el carácter imitativo del sadismo. Después del banquete en que se ha envilecido, o se ha humillado, o se ha creído torturado por unos mediocres verdugos, el hombre del subsuelo tortura de manera muy real a la infortunada prostituta que cae en sus manos. Imita lo que cree que hace con él la pandilla de Zvierkov; aspira a la divinidad con la que su angustia ha revestido a unos mediocres comparsas en el curso de las escenas precedentes.

El orden de sucesión de los episodios de las *Memorias del subsuelo* no es indiferente. Comienza con el banquete, y las escenas con la prostituta aparecen a continuación. Los aspectos existenciales de la estructura

masoquista-sádica preceden a sus aspectos sexuales. Lejos de privilegiar a estos últimos, como hacen tantos médicos y psiquiatras, el novelista pone el acento en el proyecto individual fundamental. Los problemas que presentan el masoquismo y el sadismo sexuales solo se aclaran si vemos esos fenómenos como un reflejo de la totalidad de la existencia. Evidentemente, cualquier reflejo es posterior a la cosa que refleja. El masoquismo sexual es un espejo del masoquismo existencial, y no al contrario. Comprobamos una vez más que las interpretaciones de moda invierten siempre el sentido auténtico y la jerarquía de los fenómenos. De la misma manera que se hace aparecer al sadismo antes que al masoquismo y que se habla de sadomasoquismo cuando habría que hablar de masoquismo-sadismo, se ofrece sistemáticamente la prioridad a los elementos sexuales sobre los elementos existenciales... Esta inversión es tan constante que por sí sola puede definir el paso del orden auténtico, que es metafísico, a esas contraverdades que son, frecuentemente, las «psicologías» y los «psicoanálisis».

El masoquismo y el sadismo sexuales son imitaciones de segundo grado; son imitaciones de esta imitación que ya es la existencia del sujeto en el deseo metafísico. Proust, al igual que Dostoievski, ha visto perfectamente que el sadismo es una copia, una comedia apasionada que uno se interpreta a sí mismo con un fin mágico. Mademoiselle. Vinteuil se esfuerza en imitar a los «malvados»: su profanación del recuerdo paterno es una mímica a un tiempo grosera e ingenua:

> Una sádica como ella es la artista del mal, lo que una criatura enteramente malvada no podría ser, pues el mal no le resultaría exterior, le parecería completamente natural, ni siquiera se diferenciaría de ella [...] es en la piel de los malvados que [esos artistas] [...] intentan entrar [...] de modo que hayan tenido por un momento la ilusión de haberse evadido de su alma escrupulosa y tierna, en el mundo inhumano del placer.

Incluso en el ejercicio del mal, el sádico no cesa de identificarse con la víctima, es decir, con la inocencia perseguida. Encarna el Bien y su mediador el Mal. La división romántica y «maniquea» entre *Yo* y los *Otros* siempre está presente; llega a desempeñar un papel esencial en el sadomasoquismo.

En el fondo de sí mismo, el masoquista abomina de ese Bien al que se cree condenado y adora al Mal perseguidor, pues el Mal es el mediador.

Esta verdad es especialmente diáfana en Proust. Jean Santeuil busca en el liceo a los muchachos brutales que lo convierten en su víctima. El narrador de *En busca del tiempo perdido* define al ser deseado como «la objetivación irreal y diabólica del temperamento opuesto al mío, de la vitalidad casi bárbara y cruel de la que estaban tan carentes mi debilidad, mi exceso de sensibilidad dolorosa y de intelectualismo». La mayor parte del tiempo el propio sujeto desconoce su pasión por el Mal. La verdad solo aparece en súbitos instantes, en la vida sexual y en algunas regiones excéntricas de la existencia. El tierno Saint-Loup solo es cruel en sus relaciones con los criados. La conciencia clara está enteramente ocupada por la defensa del Bien. A ese nivel, la exasperación del deseo se traduce frecuentemente por una exasperación del «sentido moral», por un delirio de filantropía, por un enrolamiento virtuoso en las milicias del Bien.

El masoquista se identifica con todos los «humillados y ofendidos», con todas las desdichas reales e imaginarias que le recuerdan, oscuramente, su propio destino. Y es con el mismo Espíritu del Mal con quien se enfrenta el masoquista. No está tan interesado en aplastar a los malvados como en *demostrarles* su maldad, y su propia virtud; querría cubrirlos de vergüenza obligándolos a contemplar las víctimas de su infamia.

La «voz de la conciencia» se confunde perfectamente, en ese estadio del deseo, con el odio que suscita el mediador. El masoquista convierte este odio en un deber y condena todo lo que no odia exactamente como él. Este odio permite al sujeto deseante mantener los ojos constantemente fijos en su mediador. El masoquista se siente tanto más comprometido a destruir el mal delicioso en la misma medida en que se considera incapaz de traspasar esta armadura impenetrable y de llegar hasta la divinidad. Así pues, ha renunciado apasionadamente al Mal; como el hombre del subsuelo, es el primero en asombrarse ante algunos fenómenos desagradables que observa en sí mismo y que le parecen contradecir toda su vida moral.

El masoquista es fundamentalmente pesimista. Sabe que el Mal está destinado a triunfar. Y lucha por la buena causa con desesperación. Eso hace que la lucha sea más «meritoria».

Para los moralistas cínicos y, en un sentido algo diferente, para Nietzsche, cualquier altruismo, cualquier identificación con la debilidad y con la impotencia obedece al masoquismo. Para Dostoievski, por el contrario, la ideología masoquista, al igual que todos los demás frutos del

deseo metafísico, es una imagen invertida de la trascendencia vertical. Esta atroz caricatura habla en favor del original.

En el masoquismo están presentes todos los valores de la moral cristiana, pero su jerarquía aparece invertida. La compasión nunca es el principio sino la consecuencia. El principio es el odio al malvado vencedor. Solo se ama el Bien para mejor odiar al Mal. Solo se defiende a los oprimidos para mejor exterminar a los opresores.

La visión masoquista nunca es independiente. Siempre está enfrentada a un masoquismo competidor que organiza los mismos elementos en una estructura simétrica e inversa. Lo que se define como Bien en una de las caras del díptico es automáticamente definido como Mal en la otra cara, y viceversa.

En *Los demonios*, Dostoievski sugiere que todas las ideologías modernas están penetradas por el masoquismo. El desdichado Shatov intenta desesperadamente escapar de la ideología revolucionaria pero, las más de las veces, solo consigue caer en la ideología reaccionaria. El Mal sigue triunfando en el esfuerzo que realiza Shatov para escapar de él. El desdichado busca la afirmación pero solo consigue la negación de la negación. Como tantas otras, la ideología eslavófila procede del Espíritu moderno. Es Stavroguin quien ha sugerido a Shatov esas nuevas ideas.

El personaje de Shatov destruye la hipótesis de un Dostoievski simplemente reaccionario. En Dostoievski, la eslavofilia, al igual que determinadas formas de espíritu revolucionario en Stendhal, es un romanticismo mal digerido. Shatov es un Dostoievski que medita acerca de su propia evolución ideológica, acerca de su propia impotencia para escapar a los modos de pensamiento negativos. Y es a través de esta misma meditación que Dostoievski supera la ideología eslavófila. El espíritu partidista sigue triunfando en *Diario de un escritor* pero Dostoievski lo aplasta en *Los hermanos Karamázov*.

En esta superación de la ideología eslavófila es donde aparece para nosotros el más elevado momento del genio dostoievskiano.

No odiéis a los ateos, a los profesores del mal, a los materialistas, ni siquiera a los más malvados, pues muchos son buenos, sobre todo en nuestra época.

Dostoievski, en toda la obra anterior a *Los hermanos Karamázov*, y Proust, a lo largo de toda la suya, sucumben a veces a una tentación común: dotan a algunos de sus personajes de una maldad en sí, de una crueldad que no es fundamentalmente la respuesta a otra crueldad, o a una ilusión de crueldad. Estos pasajes reflejan la estructura sadomasoquista de la experiencia; no la revelan.

El genio novelesco se basa en una superación que permite la revelación del deseo metafísico pero deja oscuros algunos rincones, algunas obsesiones que resisten la luz novelesca. La superación es el fruto de una lucha interior cuyas huellas muestra la propia novela. El genio novelesco se asemeja a la crecida de las aguas sobre una tierra accidentada. Cuando todo el resto está sumergido, subsisten unos cuantos islotes. En las regiones extremas del deseo metafísico exploradas por el novelista existe siempre una zona crítica. En el caso de Proust, algunos aspectos del deseo homosexual forman parte de esta zona en la que la revelación novelesca se hace esperar largo tiempo y donde no siempre consigue imponerse definitivamente.

No obstante, en sus momentos más excelsos, que suelen ser los últimos, el novelista triunfa de los supremos obstáculos; consigue reconocer que el Mal fascinante no tiene mayor realidad que el Bien con el que el masoquista se identifica automáticamente:

> Es posible que mademoiselle Vinteuil no hubiera pensado que el mal fuera un estado tan excepcional, tan extraordinario, tan extraño, al que era tan relajante emigrar, si hubiera sabido discernir en sí misma, como en todo el mundo, esta indiferencia a los dolores que se causan y que, por muchos otros nombres que se le dé, es la forma terrible y permanente de la crueldad.

Esta frase aún parece más hermosa si se piensa en la inmensidad del trayecto espiritual que se extiende detrás de ella... La pesadilla del sadomasoquista es una mentira tan grosera como el sueño de don Quijote y la mediocre ilusión burguesa. En el fondo, siempre se trata de la misma mentira. El adorable perseguidor no es dios ni demonio. No es más que un ser semejante a nosotros, tanto más empecinado en ocultar su propio dolor y su humillación en la medida en que son más intensos. Albertine se revela insignificante. Zvierkov no es más que un mediocre imbécil. El error del sadomasoquista nos daría risa, como el de don Quijote, si las consecuencias de la mediación no fueran tan temibles.

A ojos de Cervantes, don Quijote es un hombre que descuida sus deberes. Pero su locura no llega a oponerle radicalmente a los valores de la sociedad cristiana y civilizada. La ilusión es muy espectacular pero sus efectos permanecen anodinos. Cabe decir, sin la menor paradoja, que don Quijote es el menos loco de los héroes de novela. La mentira se hace más impúdica y sus consecuencias se agravan a medida que el mediador se aproxima. Si todavía lo dudamos es porque lo apagado, lo mediocre, e incluso lo sórdido y lo atroz, disfrutan a nuestros ojos de un prejuicio favorable, por lo menos en el sentido de que los convertimos en nuestros criterios de verdad. Una preferencia irracional pero significativa –procedente, a su vez, de una mediación cada vez más exasperada– nos lleva a decretar que el subsuelo es más «real», más «auténtico» que lo «hermoso y lo sublime» del primer romanticismo. Denis de Rougemont ha denunciado este asombroso prejuicio en *El amor y Occidente*: «Lo más bajo nos parece lo más verdadero. Es la superstición de nuestra época». En el fondo, ser *realista* no consiste más que en empujar en cada ocasión hacia lo peor la balanza de lo probable. Pero el realista todavía se equivoca más gravemente que el idealista. No es la verdad sino la mentira lo que progresa a medida que los «palacios de cristal» se transmutan en visión infernal.

El genio novelesco se eleva por encima de las oposiciones engendradas por el deseo metafísico. Intenta mostrarnos su carácter ilusorio. Supera las caricaturas rivales del Bien y del Mal que nos proponen las facciones. Afirma la identidad de los contrarios al nivel de la mediación interna. Pero no lleva al relativismo moral. El Mal existe. Las torturas que el hombre del subsuelo inflige a la joven prostituta no son imaginarias. Los sufrimientos de Vinteuil solo pecan, a su vez, de excesivamente reales. El Mal existe y es el propio deseo metafísico, es la trascendencia desviada lo que cose a los hombres al revés, separando lo que pretende unir, uniendo lo que pretende separar. El Mal es el pacto negativo del odio al que tantos hombres se adhieren estrictamente a favor de su mutua destrucción.

9. LOS MUNDOS PROUSTIANOS

Combray es un universo cerrado. En él, el niño vive a la sombra de los padres y de los ídolos familiares en la misma intimidad afortunada que la aldea medieval a la sombra de su campanario. Antes de ser geográfica, la unidad de Combray es espiritual. Combray es una visión común a todos los miembros de la familia. Se impone un cierto orden a la realidad que ya no se distingue de ella. El primer símbolo de Combray es la linterna mágica cuyas imágenes, adoptando la forma de los objetos sobre los cuales se proyecta, nos son indiferentemente devueltas por los muros del dormitorio, la pantalla y los pomos de la puerta.

Combray es una cultura cerrada, en el sentido etnológico de la palabra; un *Welt*, dirían los alemanes; «un pequeño mundo cerrado», nos dice el novelista. El abismo entre Combray y el mundo exterior se abre a nivel de la percepción. Entre la percepción de Combray y la de los «bárbaros», existe una diferencia específica cuya revelación constituye la tarea esencial del novelista. Las dos campanillas de la puerta de entrada nos proponen un primer símbolo antes que una ilustración de esta diferencia. «El cascabel [...] cualquier persona de la casa que lo pusiera en movimiento al entrar *sin llamar*» y «el doble tintineo, tímido, oval y dorado de la campanilla, que anunciaba a los de fuera» evocan dos universos inconmensurables.

A determinado nivel, siempre muy superficial, Combray está capacitado para descubrir la distancia entre las percepciones. Combray percibe la diferencia entre las dos campanillas. Combray tampoco ignora que *su* sábado tiene un color, una tonalidad especial. Aquel día, el almuerzo se adelanta una hora:

> El retorno de aquel sábado asimétrico era uno de esos pequeños acontecimientos interiores, locales, semiciviles, que, en las vidas tranquilas y las sociedades cerradas, crean una especie de vínculo nacional y se convierten en el tema favorito de las conversaciones, de las chanzas, de los relatos desmesuradamente exagerados; habría sido el núcleo pintiparado para un ciclo legendario si alguno de nosotros hubiera tenido una mentalidad épica.

Los moradores de Combray se sienten solidarios y fraternos cuando descubren lo que los opone a los extranjeros. Françoise, la sirvienta, saborea especialmente esta sensación de unidad. Nada le divierte tanto como los pequeños malentendidos ocasionados por el olvido no tanto del sábado asimétrico como del hecho de que los extranjeros ignoran su existencia. El «bárbaro», asombrado por un cambio de horario del que no ha sido avisado, resulta algo ridículo. No está *iniciado* en la verdad de Combray.

Los ritos «patrióticos» nacen en esta zona intermedia en la que las diferencias entre *Nosotros* y los *Otros* llegan a ser perceptibles sin borrarse por completo. El malentendido sigue siendo semivoluntario. A un nivel más profundo, no lo es en absoluto y el novelista narrador es el único capaz de salvar el abismo entre las percepciones divergentes de un *mismo* objeto. Combray es incapaz, por ejemplo, de entender que junto al Swann burgués y doméstico al que está acostumbrado existe otro Swann, aristócrata y elegante, percibido únicamente por la gente de mundo:

> Indudablemente en el Swann que mis padres se habían formado omitieron por ignorancia una multitud de particularidades de su vida mundana, que eran justamente la causa de que otras personas, al mirarle, vieran cómo todas las elegancias triunfaban en su rostro y se detenían en su nariz aguileña como en su frontera natural; pero, en cambio, pudieron acumular en aquella cara despojada de su prestigio, vacante y espaciosa, y en lo hondo de aquellos ojos, preciados menos de lo justo, el vago y suave sedimento –medio recuerdo y medio olvido– que dejaron las horas de ocio pasadas en su compañía [...].

El novelista procura hacernos ver, palpar, sentir, lo que los hombres, por definición, no ven, no palpan y no sienten jamás: dos evidencias perceptivas tan imperiosas como contradictorias. Entre Combray y el mundo exterior solo existe una apariencia de comunicación. La equivocación es total pero sus consecuencias son más cómicas que trágicas. Nos encontramos con otro ejemplo de cómico malentendido en las imperceptibles muestras de gratitud que las tías Céline y Flora dirigen a Swann por un regalo que les ha enviado. Las alusiones son tan vagas y lejanas que nadie las percibe. Nunca, sin embargo, sospechan las dos solteronas que corren el peligro de no ser entendidas.

¿De dónde procede esta impotencia para comunicar? En el caso de los «dos Swann» todo se reduce, según parece, a unas causas individuales, a

una mera falta de información. Algunas expresiones del novelista parecen confirmar esta hipótesis. La *ignorancia* de los padres es lo que engendra el Swann de Combray. El narrador ve en este Swann familiar uno de los fascinantes *errores* de su juventud.

Generalmente, el error es accidental. Desaparece tan pronto como se atrae sobre él la atención del que se equivoca, tan pronto como se le ofrecen los medios de rectificarlo. Pero, en el caso de Swann, los indicios se multiplicarán, la verdad surgirá de todas partes sin que la opinión de los padres, y sobre todo de la tía abuela, se modifique. Se enteran de que Swann frecuenta a los aristócratas. *Le Figaro* menciona los cuadros de «la colección Charles Swann». La tía abuela permanece inquebrantable. Acaban por descubrir que Swann es amigo de madame de Villeparisis pero, en el espíritu de la tía abuela, esta noticia, lejos de realzar a Swann, tiene el efecto de rebajar a madame de Villeparisis: «¿Conque conoce a Swann? –dice la tía abuela a la abuela–. ¿Una persona que se dice pariente del mariscal de Mac-Mahon?». La verdad, igual que una mosca inoportuna, se posa una y otra vez en la nariz de la tía abuela, pero un manotazo basta para ahuyentarla.

Así pues, el *error* proustiano no puede quedar reducido a sus causas intelectuales. Debemos procurar no juzgar a Proust a partir de una palabra aislada, y, sobre todo, del sentido especial al que tal o cual filósofo limitará esa palabra. La verdad de Swann no penetra en Combray porque contradice las creencias sociales de la familia y su sentido de las jerarquías burguesas. Proust nos dice que los hechos no penetran en el mundo en el que imperan nuestras creencias. Como no son ellos quienes las han engendrado, tampoco pueden destruirlas. Los ojos y los oídos se cierran cuando la salud y la integridad del universo personal están en juego. La madre mira al padre, pero no demasiado fijamente, para no penetrar «el secreto de sus superioridades». Las tías Céline y Flora poseen en grado superior la preciosa facultad de no percibir nada; dejan de oír tan pronto como se habla en su presencia de cosas que no les interesan:

> Su sentido auditivo [...] ponía entonces en reposo sus órganos receptores y les dejaba sufrir un auténtico comienzo de atrofia. Si en tal situación mi abuelo necesitaba reclamar la atención de las dos hermanas, no le quedaba más remedio que recurrir a alguna de esas advertencias físicas que utilizan los médicos alienistas con algunos maniacos de la distracción: repetidos golpes en una

copa con la hoja de un cuchillo, coincidiendo con una brusca interpelación de la voz y de la mirada.

Estos mecanismos de defensa proceden evidentemente de la mediación. Dado el grado de alejamiento del mediador propio de Combray, corresponden menos a la «mala fe» sartreana que a la «mentira orgánica» de que nos habla Max Scheler en *El resentimiento en la moral*; la falsificación de la experiencia no se hace conscientemente, como en la simple mentira, sino antes de cualquier experiencia consciente, a partir de la elaboración de las representaciones y de los sentimientos de valor. La «mentira orgánica» funciona en cada ocasión que el hombre solo quiere *ver* lo que sirve a su «interés» o alguna otra disposición de su atención instintiva, de cuyo objeto llega a modificarse hasta el recuerdo. El hombre que se engaña de este modo no tiene necesidad de mentir.

Combray toma sus distancias respecto a las verdades peligrosas de la misma manera que un organismo sano se niega a asimilar lo que pueda perjudicar su salud. Combray es un ojo que rechaza las motas de polvo irritantes. Por consiguiente, cada morador de Combray es su propio censor. Pero esta autocensura, lejos de ser penosa, se confunde con la paz de Combray, con la dicha de pertenecer a Combray. Y coincide, en su esencia originaria, con la piadosa vigilancia con que se rodea a la tía Léonie. Todos se esfuerzan en alejar de ella cuanto pudiera turbar su existencia. Marcel se lleva una reprimenda cuando afirma inconsideradamente que ha encontrado, durante un paseo, «a alguien que no conocía».

A los ojos del niño, la habitación de tía Léonie es el centro espiritual, el auténtico sanctasanctórum de la casa familiar. La mesilla de noche con su agua de Vichy, sus medicamentos y sus libros devotos constituyen un altar en el que oficia, ayudada por Françoise, la gran sacerdotisa de Combray.

La tía parece inactiva pero ella es la que metamorfosea el dato heterogéneo; lo convierte en «materia de Combray»; lo transforma en un alimento asimilable, rico y sabroso. Identifica a los transeúntes y a los perros anónimos; reduce lo desconocido a conocido. Gracias a ella, todas las verdades y todos los conocimientos pertenecen a Combray. Combray, ceñido «acá y acullá por un lienzo de muralla que trazaba un rasgo perfectamente curvo, como en una menuda ciudad de un cuadro primitivo», es una esfera perfecta, y la tía Léonie, inmóvil en su lecho, es el centro de la

esfera. La tía no participa en las actividades de la familia pero es quien les confiere su sentido. Su *rutina* hace funcionar armoniosamente la esfera. La familia se amontona en torno a la tía como las casas de la aldea en torno a su iglesia.

Existen sorprendentes analogías entre la estructura orgánica de Combray y la estructura de los salones mundanos. Encontramos la misma visión circular, la misma cohesión interna sancionada por un sistema de gestos y de palabras rituales. El salón Verdurin no es un mero lugar de reunión, es una manera de ver, de sentir, de juzgar. El salón también es una «cultura cerrada». Así pues, el salón rechazará todo lo que amenace su unidad espiritual. Posee una «función eliminadora» análoga a la de Combray.

El paralelismo entre Combray y el salón Verdurin resulta mucho más fácil de seguir, en este punto, dado que en ambos casos el «cuerpo extraño» es el desdichado Swann. Su amor por Odette es lo que atrae a Swann a casa de los Verdurin. El desclasamiento de Swann, su cosmopolitismo y sus relaciones aristocráticas parecen todavía más subversivas en casa de los Verdurin que en Combray. La «función eliminadora» se ejerce con mayor violencia. Para replicar al vago malestar que significaba Swann, la tía abuela se contentaba con sarcasmos relativamente inofensivos. Las relaciones de buena vecindad no se veían amenazadas; Swann seguía siendo una persona grata. La situación evoluciona de manera diferente en casa de los Verdurin. Cuando la «Patrona» descubre que Swann es inasimilable, las sonrisas son sustituidas por el rictus del odio. Se lanza la excomunión mayor, las puertas del salón se cierran con estruendo. Swann es rechazado a las tinieblas exteriores.

La unidad espiritual del salón tiene algo de tenso y de rígido que Combray no tenía. Esta diferencia resulta especialmente clara en las imágenes religiosas que expresan esta unidad. Las imágenes que describen Combray proceden generalmente de las religiones primitivas, del Antiguo Testamento y del cristianismo medieval. La atmósfera es la de las sociedades jóvenes, aquellas donde florece la literatura épica, donde la fe religiosa es vigorosa e ingenua y los extranjeros son siempre bárbaros pero jamás víctimas del odio.

La imaginería del salón Verdurin es completamente diferente. Dominan

allí los temas de la Inquisición y de la «caza de brujas». Su unidad parece constantemente amenazada. La Patrona está siempre en la brecha, dispuesta a rechazar el asalto de los «infieles»; sofoca los cismas en su embrión; establece en torno a sus amigos una vigilancia incesante; denigra las distracciones que se toman al margen de ella; exige una lealtad absoluta; extirpa el espíritu de secta y de herejía que compromete la ortodoxia del «pequeño clan».

¿Por qué esta diferencia entre el sagrado Verdurin y el sagrado Combray? ¿Dónde están los dioses de Combray? Como hemos visto anteriormente, los dioses de Marcel son sus padres y el gran escritor Bergotte. Son unos dioses «lejanos» respecto a los cuales es imposible cualquier rivalidad metafísica. Si miramos en torno al narrador, encontramos por doquier esta *mediación externa*. Los dioses de Françoise son los padres y sobre todo la tía Léonie; el dios de la madre es ese padre al que no se mira con excesiva fijeza para no franquear la barrera de respeto y de adoración que nos separa de él; el dios del padre es el amistoso pero olímpico monsieur de Norpois. Son unos dioses siempre accesibles, siempre atentos a contestar a la llamada de sus fieles, siempre dispuestos a satisfacer las peticiones razonables, pero separados de los mortales por una distancia espiritual insalvable, una distancia que impide cualquier competencia metafísica. En una de las páginas de *Jean Santeuil* que constituyen el borrador de *Combray* se encuentra una auténtica alegoría de esta mediación externa colectiva. Es un cisne que simboliza al mediador en el universo cuasi-feudal de la infancia burguesa. En este universo cerrado y protegido, la impresión dominante es la de alegría:

> Alegría a la que no escapaba [...] el cisne que pasa lentamente por el río llevando también la luz y la alegría en su cuerpo deslumbrante [...] sin estorbar para nada la alegría en torno a él y permitiendo suponer por su aire dichoso que también él la siente, pero sin que su avance lento y tranquilo se modifique en absoluto, al igual que una *mujer noble* ve con placer la alegría de *sus criados* y *pasa sonriendo por su lado, sin despreciar su alegría, sin turbarla, pero sin mezclarse en ella de otro modo que por una tranquila simpatía y por el majestuoso encanto que su paso esparce a su alrededor*.[6]

¿Dónde están, ahora, los dioses del salón Verdurin? La respuesta no parece difícil. Existen, en primer lugar, divinidades secundarias, los pintores, músicos y poetas que frecuentan el salón: encarnaciones más o

menos efímeras de la divinidad suprema, este ARTE cuyos menores efluvios bastan para sumir a madame Verdurin en convulsiones extáticas. Es difícil que el culto oficial pase desapercibido. En su nombre se excomulga a los «beocios» y a los «aburridos». El sacrilegio está castigado con mayor severidad que en Combray; cualquier nimiedad provoca un escándalo. Por consiguiente, nos sentimos tentados a afirmar que la fe es más viva entre los Verdurin que en Combray.

La diferencia entre los dos «mundos cerrados», la cerrazón más rígida del salón, parecen explicarse, por tanto, mediante un reforzamiento de la mediación *externa*. Esta es, en cualquier caso, la conclusión que nos sugieren las apariencias. Pero las apariencias son engañosas y el novelista rechaza esta conclusión. Detrás de los dioses de la mediación externa que ya no tienen, entre los Verdurin, ningún poder real, están los dioses auténticos y ocultos de la mediación *interna*, los dioses del odio y ya no del amor. La expulsión de Swann se efectúa en nombre de los dioses oficiales, pero en realidad hay que verla como una medida de represalias contra el mediador implacable, contra los desdeñosos Guermantes que cierran su puerta a madame Verdurin y a cuyo mundo, un buen día, Swann resulta pertenecer. En el salón Guermantes es donde imperan los auténticos dioses de la Patrona. Pero esta se dejaría matar antes que rendirles abiertamente, o incluso subrepticiamente, el culto que reclaman. Esta es la razón de que celebre los ritos de su falsa religión estética con una pasión tan frenética como falaz.

Parecería que de Combray al salón Verdurin la estructura del «pequeño mundo cerrado» no hubiera cambiado. Eso quiere decir simplemente que los rasgos más aparentes de esta estructura se han reforzado, acentuado; por decirlo de algún modo, las apariencias se han hecho más aparentes que nunca. El salón caricaturiza la unidad orgánica de Combray de la misma manera que el rostro momificado caricaturiza el rostro viviente y acentúa sus rasgos. Si lo contemplamos con mayor detenimiento, descubrimos que los elementos de la estructura, idénticos en una y otra parte, se han jerarquizado de manera diferente. En Combray, la negación de los bárbaros corre siempre subordinada a la afirmación de los dioses. En el caso de los Verdurin ocurre lo contrario. Los ritos de unión son ritos de separación camuflados. Tales ritos ya no se observan para comulgar con quienes los observan de manera semejante sino para diferenciarse de quienes no los

observan. El odio del mediador omnipotente domina sobre el amor de los fieles. El desproporcionado espacio que ocupan las manifestaciones de este odio en la existencia del salón constituye el único pero irrecusable indicio de la verdad metafísica: los extranjeros odiados son los auténticos dioses.

Las apariencias casi idénticas encubren dos tipos de mediación muy diferentes. Ya no es al nivel del individuo sino del pequeño mundo cerrado que ahora observamos el paso de la mediación externa a la mediación interna. El amor infantil de Combray es sustituido por la concurrencia odiosa de los adultos, por la rivalidad metafísica de los esnobs y de los amantes.

La mediación interna colectiva reproduce fielmente los rasgos de la mediación individual. La dicha de estar «entre sí» es tan poco real como la felicidad de ser uno mismo. La unidad agresiva que el salón Verdurin ofrece de cara al exterior es una mera fachada; el salón solo siente desprecio hacia sí mismo. Dicho desprecio es el que revelan las persecuciones de que es víctima el desdichado Saniette. Este personaje es el fiel de los fieles, el alma pura del salón Verdurin. Desempeña, debería desempeñar, si el salón fuera realmente todo lo que pretende ser, un papel algo semejante al que desempeña en Combray la tía Léonie. Pero en lugar de ser honrado y respetado, Saniette es colmado de insultos; es el hazmerreír de los Verdurin. El salón no sabe que en la persona de Saniette se desprecia a sí mismo.

La distancia entre Combray y la vida de salón no es la distancia que separa los «auténticos» dioses de los dioses «falsos». Tampoco es la distancia que separa una mentira piadosa y útil de la fría verdad. No afirmamos, ni mucho menos, con Martin Heidegger, que los dioses se han «alejado». Los dioses están más cercanos que nunca. Las divergencias entre la reflexión neorromántica y el genio novelesco aparecen aquí con absoluta claridad. Los pensadores neorrománticos denuncian ruidosamente el carácter ficticio del culto reservado a los valores oficiales y a los ídolos descoloridos en el universo burgués. Orgullosos de su perspicacia, estos pensadores nunca van más allá de esas primeras observaciones. Creen en un puro y simple agotamiento de las fuentes de lo sagrado. Jamás se preguntan qué puede ocultar la *hipocresía* burguesa. Solo el novelista levanta la máscara engañosa del culto oficial y llega hasta los dioses ocultos de la mediación interna. Proust y Dostoievski no definen nuestro universo por la

ausencia de lo sagrado, como hacen los filósofos, sino por un sagrado pervertido y corrupto que envenena poco a poco las fuentes de la vida.

A medida que nos alejamos de Combray, la unidad positiva del amor evoluciona hacia la unidad negativa del odio, hacia la falsa unidad que disimula la duplicidad y la multiplicidad.

Esta es la razón de que solo se necesite un Combray, y se necesiten, en cambio, varios salones rivales. Son fundamentalmente el salón Verdurin y el salón Guermantes. Los salones solo existen en función los unos de los otros. Reencontramos, entre las colectividades que separan y unen simultáneamente la doble mediación, una dialéctica del amo y del esclavo semejante a la que rige las relaciones entre los individuos. El salón Verdurin y el salón Guermantes luchan subterráneamente por el dominio mundano. Durante la mayor parte de la novela, la duquesa de Guermantes es la que mantiene el dominio. Altiva, indiferente y burlona, la duquesa de perfil de pájaro de presa ejerce un dominio tan completo que aparece casi como la mediadora universal de los salones. Pero este dominio, al igual que cualquier dominio, se manifiesta vacío y abstracto. Naturalmente, madame de Guermantes no ve su salón con los ojos de quienes desean entrar en él. Si la burguesa madame Verdurin, oficialmente prendada del arte, solo sueña en el fondo con la aristocracia, la aristocrática madame de Guermantes solo sueña con glorias literarias y artísticas.

Durante largo tiempo, madame Verdurin lleva las de perder en la lucha que le opone al salón Guermantes. Pero se niega a humillarse y disimula obstinadamente su deseo. Como en tantas otras ocasiones, la mentira «heroica» acaba por dar sus frutos. El juego de la mediación interna exige que madame Verdurin acabe en el hotel del príncipe de Guermantes. En cuanto a la duquesa, *maîtresse trop blasée*, abusa de su poder y despilfarra su prestigio. Acaba por perder su situación mundana. Las leyes novelescas exigen esta doble inversión.

Combray siempre nos es descrito como un régimen patriarcal del que no puede decirse si es autoritario o liberal, pues funciona por su cuenta. El salón Verdurin, por el contrario, es una dictadura frenética: la Patrona es un jefe de Estado totalitario que gobierna mediante una sabia dosificación de demagogia y de ferocidad. Cuando Proust evoca los sentimientos de lealtad

que inspira Combray, habla de *patriotismo*; cuando se dirige hacia el salón Verdurin, habla de *patrioterismo*. La distinción entre patriotismo y patrioterismo traduce de manera excelente la diferencia a un tiempo sutil y radical entre Combray y los salones. El patriotismo procede de la mediación externa y el patrioterismo de la mediación interna. Aunque el patriotismo sea ya amor de uno mismo, todavía sigue siendo culto sincero de los héroes y de los santos. Su fervor no depende de una rivalidad con las demás patrias. El patrioterismo, por el contrario, es fruto de dicha rivalidad. Es un sentimiento negativo que se basa en el odio, es decir, en la adoración secreta del *Otro*.

Pese a su extrema prudencia, las observaciones de Proust sobre la Gran Guerra delatan una profunda repugnancia. El patrioterismo de color azul procede de una mediación semejante a la del esnobismo. El patriotero odia la Alemania poderosa, guerrera y disciplinada, pero no desea otra cosa que guerra, poder y disciplina. El nacionalismo revanchista se alimenta de Barrès y celebra «la tierra y los muertos» pero la tierra y los muertos no cuentan para él. Se cree profundamente arraigado cuando, en realidad, flota en una plena abstracción.

Al final de *En busca del tiempo perdido* estalla la guerra. El salón Verdurin se convierte en un cuartel general del extremismo mundano. Todos los fieles acompañan el paso marcial de la Patrona. Brichot escribe una crónica belicista en un gran diario parisino. Hasta el violinista Morel desea «cumplir con su deber». El patrioterismo mundano encuentra una expresión complementaria en el patrioterismo cívico y nacional. Así pues, la imagen del patrioterismo es mucho más que una imagen. Entre el microcosmos del salón y el macrocosmos de la nación en guerra, solo existe una diferencia de escala. El deseo es el mismo. Las metáforas que nos hacen pasar incesantemente de un orden de magnitudes a otro reclaman nuestra atención sobre esta identidad de estructura.

Francia es a Alemania lo que el salón Verdurin al salón Guermantes. Ahora bien, madame Verdurin, enemiga jurada de los «aburridos», acaba por contraer la causa del príncipe de Guermantes y por pasar, con todos sus pertrechos, al campo de sus adversarios. El riguroso paralelismo entre el patrioterismo mundano y el patrioterismo nacional nos invita a buscar, en el orden del macrocosmos, la analogía de ese golpe de teatro microcósmico del que no es exagerado decir que roza la «traición». Si la novela no nos

ofrece esta analogía, se debe únicamente a que finaliza demasiado pronto. Harán falta más de veinte años y una segunda guerra mundial para que se produzca el acontecimiento que hubiera permitido a Proust completar su metáfora. En 1940, un cierto patrioterismo abstracto abraza la causa de la Alemania vencedora después de haber prorrumpido en amenazas durante tres cuartos de siglo contra los que sugerían tímidamente un *modus vivendi* con una enemiga hereditaria encerrada todavía en sus propias fronteras. De la misma manera, madame Verdurin hace reinar el terror en su «pequeño clan» y excomulga a los «fieles» al menor síntoma de debilidad hacia los «aburridos» hasta el día en que se casa con el príncipe de Guermantes, cierra a los «fieles» las puertas de su salón y las abre de par en par a los peores esnobs del Faubourg Saint-Germain.

Naturalmente, algunos críticos descubren en el súbito cambio de opinión mundano de madame Verdurin una prueba de su «libertad». Menos mal, de todos modos, que no aprovechan esta supuesta libertad para «rehabilitar» a Marcel Proust junto con los pensadores de moda y para exonerar al novelista de la terrible sospecha de «psicologismo». «Vean –dicen–, madame Verdurin es capaz de desembarazarse de sus principios; por consiguiente, ¡este personaje es absolutamente digno de aparecer en una novela existencial y también Proust es un novelista de la *libertad*!»

Evidentemente, el error de estos críticos repite el de Jean Prévost, que confundía la conversión política de monsieur de Rênal con un gesto espontáneo. Si madame Verdurin es «espontánea», también lo son los «colaboracionistas» entusiastas, ya que el día antes eran feroces nacionalistas. En realidad, nadie es espontáneo: en ambos casos, intervienen las leyes de la doble mediación. Las espectaculares represalias contra la divinidad perseguidora son siempre sustituidas por un intento de «fusión» cuando las circunstancias parecen favorables. Así es como el hombre del subsuelo interrumpe sus proyectos de venganza para escribir al oficial que lo ha insultado una carta delirante y apasionada. Todas estas aparentes «conversiones» no aportan nada de nuevo. En este caso, ninguna libertad afirma su omnipotencia mediante una ruptura auténtica con la situación anterior. El converso ni siquiera ha cambiado de mediador. Nos hemos creído el cambio porque no habíamos reconocido una mediación cuyos únicos frutos eran «la envidia, los celos y el odio impotente». La amargura de esos frutos nos ha disimulado la presencia del dios.

La identidad estructural de ambos patrioterismos se manifiesta, una vez más, en la expulsión del barón de Charlus. El caso recuerda, con un incremento de violencia, la desventura de Swann. Charlus se siente atraído a casa de los Verdurin a causa de Morel; Swann, a causa de Odette. Swann era el amigo de la duquesa de Guermantes, Charlus es su cuñado. Así pues, el barón es eminentemente «aburrido» y subversivo. La «función eliminadora» del salón se ejercerá contra él con un salvajismo especial. Las oposiciones y contradicciones que engendra el deseo metafísico son todavía más visibles y más dolorosas que en *Un amor de Swann*, pues el mediador está mucho más próximo.

La guerra ha comenzado; la exposición de los motivos que acompaña la ejecución de la sentencia está coloreada por la atmósfera de la época. A la calificación tradicional de «aburrido» se añade la de «espía alemán». Los aspectos microcósmicos y macrocósmicos del «patrioterismo» apenas se diferencian y madame Verdurin no tardará en confundirlos. Proclama a todos sus visitantes que, durante dos años, Charlus «no ha cesado de espiar» en su salón.

La frase revela admirablemente la sistemática deformación que el deseo metafísico y el odio hacen experimentar a la realidad. Esta deformación es la que constituye la unidad subjetiva de la percepción. Inmediatamente caemos en la cuenta de que la frase describe demasiado bien a la Patrona como para que describa asimismo a su objeto: el barón de Charlus. Si hay que buscar la esencia individual en una «diferencia» irreductible, la frase no puede revelar la esencia de madame Verdurin sin traicionar la esencia del barón de Charlus. No puede abarcar al mismo tiempo dos esencias mutuamente incompatibles.

Y, sin embargo, este milagro se realiza. Al afirmar que, durante dos años, Charlus no ha cesado de espiar en su salón, madame Verdurin se describe a sí misma pero describe también al barón. Charlus, seguramente, no es un espía. La Patrona exagera de un modo insensato, pero sabe muy bien lo que hace: la flecha hiere a Charlus en la parte más vulnerable de su ser. Charlus es terriblemente derrotista. No se contenta con despreciar silenciosamente el «lavado de cerebro». Abunda en frases subversivas hasta en la calle. Su germanismo lo sofoca.

Proust analiza extensamente el derrotismo de Charlus. Multiplica las explicaciones pero la más importante es la homosexualidad. Charlus desea

desesperadamente a los guapos soldados que pululan por París. Los inaccesibles militares son para él unos «deliciosos verdugos». Están automáticamente asociados al Mal. La guerra que divide el universo en dos campos enemigos nutre el dualismo instintivo del masoquista. Siendo la causa aliada la de los malvados perseguidores, Alemania va necesariamente asociada al Bien perseguido. Charlus confunde con tanta mayor facilidad su propia causa con la de la nación enemiga en la medida en que los alemanes le inspiran, físicamente, una auténtica repugnancia; ya no diferencia la fealdad de los alemanes de la propia ni las derrotas militares de sus propias derrotas amorosas. Charlus cree justificarse a sí mismo justificando a la Alemania agobiada.

Estos sentimientos son esencialmente negativos. El amor que Charlus siente por Alemania es mucho menos vivo que su odio por las potencias aliadas. La agitada atención que siente por el patrioterismo es la del sujeto por el mediador. La *Weltanschauung* de Charlus ilustra perfectamente el esquema masoquista que describíamos en el capítulo anterior.

La unidad de la existencia de Charlus se hace aún más evidente si exploramos, entre la vida sexual y las opiniones derrotistas del barón, una zona intermedia, la de la vida mundana.

Charlus es un Guermantes. Es el objeto de un culto idólatra en el salón de su cuñada, la duquesa de Guermantes. En todo momento proclama, especialmente ante sus amigos plebeyos, la superioridad de su medio originario, pero el Faubourg Saint-Germain está lejos de ejercer sobre él la misma fascinación que sobre los esnobs burgueses. El deseo metafísico jamás se dirige, por definición, hacia el objeto accesible. Así pues, los deseos del barón no tienden hacia el noble *faubourg* sino hacia la baja «canalla». Este esnobismo «descendente» es lo que explica la pasión por Morel, personaje harto indecente. El prestigio de mala reputación con que Charlus aureola al músico repercute sobre la totalidad del salón Verdurin. El gran señor apenas diferencia este tinte burgués de los colores más vistosos que componen el decorado habitual de sus placeres clandestinos.

El salón Verdurin, patriotero, inmoral y burgués, es un fascinante lugar de mala fama en el seno de ese lugar de mala fama más vasto que es una Francia no menos patriotera, inmoral y burguesa. El salón Verdurin alberga al seductor Morel; Francia en guerra está llena de soberbios oficiales. El barón se siente tan poco «en su casa» en el salón Verdurin como en la

Francia patriotera. Y es en Francia donde vive, es al salón Verdurin adonde le atrae su deseo. El salón Guermantes, aristocrático e insípidamente virtuoso, desempeña, en el sistema mundano del barón, un papel paralelo al de la querida pero lejana Alemania en su sistema político. El amor, la vida mundana y la guerra son los tres círculos de esta existencia perfectamente única o mejor dicho perfectamente doble en su contradicción. Todos los planos se corresponden y verifican la lógica obsesión del barón.

Así pues, a la obsesión «patriotera» de madame Verdurin se opone la obsesión «antipatriotera» de Charlus. Estas dos obsesiones no aíslan a los dos obsesos como querría el sentido común. No los encierra en dos mundos inconmensurables; los aproxima para una comunión del odio.

Estas dos existencias reúnen los mismos elementos pero los organizan de manera inversa. Madame Verdurin se pretende fiel a su salón pero su corazón está con los Guermantes. Charlus se pretende fiel al salón Guermantes pero su corazón está con los Verdurin. Madame Verdurin celebra el «pequeño clan» y desprecia a los «aburridos». Charlus celebra el salón Guermantes y desprecia a las «personas insignificantes». Basta con invertir los signos para pasar de un universo a otro. El desacuerdo entre los dos personajes es un maravilloso acuerdo negativo.

Esta simetría es la que permite a madame Verdurin expresar su verdad y la verdad del barón, bajo una forma grotesca pero pasmosa, en una sola y misma frase. Para madame Verdurin, acusar a Charlus de ser un espía equivale a protestar secretamente contra el desprecio de los Guermantes. El sentido común no acaba de ver qué interés podrían tener, para el Estado Mayor alemán, «unos informes detallados sobre la organización del pequeño clan». Así pues, el sentido común descubre la locura de madame Verdurin, pero cuanto más contemple esta locura mayor riesgo corre de perder de vista la locura paralela de Charlus. Madame Verdurin se aproxima al barón en la misma medida en que se aleja de la sensatez. La locura de uno vuela hacia la locura de la otra sin parar mientes en las barreras que el sentido común establecería entre la vida mundana y la guerra. Si el patrioterismo de madame Verdurin está dirigido contra el salón Guermantes, el derrotismo de Charlus va dirigido contra el salón Verdurin. A cada cual, por consiguiente, le basta con ceder a su locura para conocer al *Otro* con un conocimiento a un tiempo agudo y limitado... Agudo porque la pasión triunfa sobre el fetichismo del objeto que paraliza el sentido común;

limitado porque la pasión no percibe el triángulo del deseo; no reconoce la angustia detrás del orgullo del *Otro* y su aparente dominio.

Con cuatro palabras, Proust nos permite vislumbrar la complejidad de los vínculos que puede tejer el odio entre dos individuos. La frase de madame Verdurin es a un tiempo conocimiento y ceguera, verdad sutil y mentira grosera; es tan rica en asociaciones y derivaciones de toda suerte como un verso de Mallarmé, pero el novelista no inventa nada. Su genio bebe directamente de una verdad intersubjetiva que ignoran casi por completo los sistemas psicológicos y filosóficos de nuestra época.

Esta frase revela que las relaciones, al nivel de los salones y de la mediación interna, son muy diferentes de las que se establecen, o mejor dicho de las que no pueden establecerse, en el estadio de la mediación externa. Como ya hemos visto, Combray es el reino del equívoco. Al ser real la autonomía, las relaciones con el mundo exterior son necesariamente superficiales. No puede establecerse ninguna intriga duradera. Al igual que las aventuras de don Quijote, las escenitas de Combray son independientes entre sí. El orden de sucesión es prácticamente indiferente pues cada aventura constituye una totalidad significante cuya esencia es el equívoco.

Al nivel de la mediación interna, cabría pensar que la comunicación es todavía más imposible ya que los individuos y los salones se enfrentan entre sí con una violencia acrecentada. Cabría pensar que, al agravarse las *diferencias*, pasan a ser imposibles cualquier tipo de relaciones entre unos pequeños mundos cada vez más cerrados entre sí. Eso es, exactamente, de lo que quieren persuadirnos todos los escritores románticos. El romanticismo busca lo que es irreductiblemente nuestro en lo que nos opone con mayor violencia al otro. Distingue dos partes en el individuo, una parte superficial en la que el acuerdo con los *Otros* es posible y una parte más profunda en la que el acuerdo es imposible. Pero esta distinción es falaz. El novelista nos lo demuestra. La agravación de la enfermedad ontológica no convierte al individuo en un engranaje torcido que no encajaría en el engranaje opuesto. El patrioterismo de madame Verdurin y el antipatrioterismo de Charlus encajan perfectamente entre sí pues uno es en hueco lo que el otro es en relieve. Las *diferencias* de que alardea el romántico son los dientes del engranaje; ellas, y exclusivamente ellas, hacen girar la máquina, y engendran un *mundo novelesco* que hasta entonces no existía.

Combray era realmente autónomo pero los salones no lo son. Son tanto menos autónomos en la misma medida en que reivindican más ásperamente la autonomía. Al nivel de la mediación interna, la colectividad, al igual que el individuo, deja de ser un centro de referencia absoluto. Solo es posible entender los salones enfrentándolos a los salones rivales, integrándolos en la totalidad de la que cada uno de ellos solo es un elemento.

Al nivel de la mediación externa, solo existen unos «pequeños mundos cerrados». Los vínculos son tan débiles que todavía no existe un *mundo novelesco* propiamente dicho, de la misma manera que antes del siglo XVII tampoco existe un «concierto europeo». Este «concierto» es el fruto de una competencia a escala nacional. Las naciones están obsesionadas las unas con las otras. Sus relaciones son cada vez más estrechas pero toman con frecuencia una forma negativa. De la misma manera que la fascinación individual engendra el individualismo, la fascinación colectiva engendra un «individualismo colectivo» que se denomina nacionalismo, patrioterismo y espíritu de *Autarkie*.

Los mitos individualistas y colectivistas son hermanos pues siempre encubren la oposición de lo Mismo a lo Mismo. Tanto como la voluntad de ser uno mismo, la voluntad de estar «entre sí mismo» oculta un deseo de ser el *Otro*.

Los «pequeños mundos cerrados» son partículas neutras que no ejercen ninguna acción las unas sobre las otras. Los salones son unas partículas positivas y negativas que se atraen y rechazan a un tiempo, como las partículas atómicas. Ya no existen mónadas sino unos simulacros de mónadas que constituyen un vasto mundo cerrado. La unidad de este mundo, tan rigurosa como la de Combray, está basada en un principio inverso. El amor, en Combray, es la fuerza principal; el mundo de los salones está, en cambio, engendrado por el odio.

En el infierno de *Sodoma y Gomorra* el triunfo del odio es absoluto. Los esclavos gravitan en torno a sus amos y los amos son a su vez esclavos. Individuos y colectividades están a un tiempo indisolublemente unidos y perfectamente aislados. Los satélites gravitan en torno a los planetas y los planetas gravitan en torno a las estrellas. Esta imagen del mundo novelesco como sistema cósmico reaparece con frecuencia en Proust y arrastra consigo la imagen del novelista astrónomo que calcula órbitas y establece leyes.

Son las leyes de la mediación interna las que dan su cohesión al mundo novelesco. Solo el conocimiento de estas leyes permite responder a la pregunta de Vyacheslav Ivanov en su obra sobre Dostoievski: «¿Cómo –se pregunta el crítico rusopuede convertirse la separación en un principio de unión, cómo puede el odio mantener juntos a los que se odian?».

Pasamos de Combray al universo de los salones gracias a un movimiento continuo y sin transiciones perceptibles. No debemos oponer la mediación *externa* a la mediación *interna* de la misma manera que el masoquista opone el Bien al Mal. Si observamos Combray con un mayor detenimiento, encontraremos allí, aunque en estado embrionario, todas las taras de los salones mundanos.

Las burlas de la tía abuela respecto a Swann son un primer, y más suave, esbozo de los anatemas que esgrimirán madame Verdurin y madame de Guermantes. Las pequeñas persecuciones que sufre la abuela prefiguran la crueldad de los Verdurin con Saniette y la atroz sequedad de madame de Guermantes con su gran amigo Swann. La madre de Marcel se niega burguesmente a recibir a madame Swann. El propio narrador profana lo sagrado en la persona de Françoise, a quien se esfuerza por «desmitificar». Se empeña en destruir su fe ingenua en la tía Léonie. La propia tía Léonie abusa de su prestigio sobrenatural; fomenta estériles rivalidades entre Françoise y Eulalie; se convierte en un tirano cruel.

El elemento negativo ya está presente en Combray; gracias a él, el pequeño mundo cerrado se encierra en sí mismo. Es lo que garantiza la eliminación de las verdades peligrosas. Es un elemento negativo que crece poco a poco y acaba por devorar cuanto encuentra en los salones mundanos. Y, como siempre, este elemento negativo hunde sus raíces en el orgullo. El orgullo impide a la tía abuela reconocer la posición social de Swann, el orgullo impide a la madre de Marcel recibir a madame Swann. Este orgullo es un orgullo naciente, pero su esencia no cambiará del principio al fin de la novela. La obra destructora está recién iniciada pero la opción decisiva ya está tomada. *Sodoma y Gomorra* ya está presente, en germen, en Combray. Para pasar de un universo a otro, basta con abandonarse a la inercia de la pendiente, a este movimiento que se acelera incesantemente y nos aleja constantemente del centro místico. Este movimiento es casi imperceptible

en la tía Léonie, tendida en su cama; ya es rápido en el niño que contempla con excesiva fijeza los dioses de Combray y se dispone a sucumbir a todos los exotismos.

¿Cuál es este centro que jamás se alcanza y del que nos alejamos incesantemente? Proust no responde directamente pero el simbolismo de la obra habla en su lugar y a veces en su contra. El centro de Combray es la iglesia «que resumía la ciudad, la representaba y hablaba de ella y por ella a las lejanías». En el centro de la iglesia, está el campanario de Saint-Hilaire, que es a la ciudad lo que el dormitorio de Léonie a la casa familiar. El campanario da «a todas las ocupaciones, a todas las horas, a todas las perspectivas de la ciudad, su figura, su coronación, su consagración». Todos los dioses de Combray están reunidos al pie de este campanario:

> A él era menester tornar siempre; a él, que lo dominaba todo, conminando a las casas con un inesperado pináculo que se alzaba ante mí como un dedo inconfundible de Dios, aunque el Cuerpo Divino, oculto por la muchedumbre humana, no se veía.

El campanario es visible desde cualquier parte pero la iglesia siempre está vacía. Los dioses humanos y terrestres de la mediación externa se han convertido en ídolos; no se alinean en la vertical del campanario. Siguen estando suficientemente próximos, sin embargo, como para que una misma mirada pueda abarcar Combray y su iglesia. A medida que el mediador se aproxima al sujeto deseante, la trascendencia se aleja de esta vertical. La trascendencia desviada es la que realiza su obra. Arrastrará al narrador y a su universo novelesco cada vez más lejos del campanario, en una serie de círculos concéntricos que se titulan *A la sombra de las muchachas en flor*, *Por donde los Guermantes*, *Sodoma y Gomorra*, *La prisionera* y *La fugitiva*. Cuanto más se aleje del centro místico, más dolorosa, frenética e inútil se hará la agitación, hasta llegar a *El tiempo recobrado*, que invertirá ese movimiento. Este doble movimiento de ida y vuelta es el que está prefigurado por los cuervos de Saint-Hilaire en sus persecuciones vespertinas:

> De las ventanas de la torre, [el campanario] soltaba, dejaba caer a intervalos regulares bandadas de cuervos, que durante un instante daban vueltas chillando, como si las viejas piedras que los dejaban retozar sin verlos, al parecer, se hubieran tornado de pronto inhabitables, y exhalando un germen de agitación infinita los hubieran pegado y echado de allí. Y después de haber rayado en

todas direcciones el terciopelo morado del aire, se calmaban de pronto y volvían a absorberse en la torre, que de nefasta se había convertido en propicia.

¿Tiene la obra de Proust valor sociológico? Se repite frecuentemente que *En busca del tiempo perdido* es inferior, respecto a este punto, a *La comedia humana* o a *Los Rougon-Macquart.* Se dice que Proust solo está interesado por la rancia nobleza. Por tanto, su obra carece «de amplitud y de objetividad». Detrás de estas opiniones desfavorables se reconoce la vieja concepción realista y positivista del arte novelesco. El genio novelístico establece un minucioso inventario de los hombres y de las cosas; debe ofrecernos un panorama lo más completo posible de la realidad económica y social.

Si tuviéramos que tomar esta concepción en serio, Proust sería un novelista todavía más mediocre de lo que se dice. Se le reprocha que «limite su investigación al Faubourg Saint-Germain», pero incluso eso sería una lisonja. Proust no se entrega a ninguna exploración sistemática, ni siquiera en el exiguo terreno que pretenden reservarle. Nos dice vagamente que los Guermantes son muy ricos, que otros están arruinados. Allí donde el novelista concienzudo nos sumergiría en un montón de papeluchos, testamentos, inventarios, libros de cuentas, embargos, carteras de acciones y obligaciones, Proust nos refiere negligentemente unos cuantos chismes en torno a una taza de té. E incluso nunca nos los refiere por sí mismos sino siempre en relación con otra cosa. No hay nada ahí que merezca el pomposo título de *investigación*. Proust ni siquiera intenta convencernos, por su tono definitivo o la enumeración de objetos heteróclitos, de que ha «agotado la documentación».

Ninguna de las cuestiones que interesan al sociólogo parece preocupar a Marcel Proust. Se deduce de ahí que el novelista no está interesado por los problemas de la sociedad. Está claro que esta indiferencia, la consideremos censurable o merecedora de elogio, nunca deja de ser un comportamiento negativo, una forma de mutilación al servicio de una estética especial, algo así como la supresión de los vocablos plebeyos en la tragedia clásica.

Sabemos lo suficiente como para rechazar esta concepción limitativa del arte novelesco. La verdad del novelista es total. Abarca todos los aspectos de la existencia individual y colectiva. Aunque la novela descuide un poco alguno de estos aspectos, indica sin duda una perspectiva. Los sociólogos

no reconocen en Proust nada que recuerde su propio quehacer porque la oposición entre la sociología novelesca y la sociología de los sociólogos es fundamental. Esta oposición no solo se refiere a la solución y a los métodos sino a los datos del problema a resolver.

A los ojos del sociólogo, el Faubourg Saint-Germain es un sector minúsculo, sin duda, pero muy real, del paisaje social. Sus fronteras parecen tan claras que nadie se plantea nunca la menor pregunta al respecto. Pero estas fronteras se oscurecen a medida que avanzamos en la obra proustiana. El narrador se siente terriblemente decepcionado cuando acaba por introducirse en casa de los Guermantes. Comprueba que allí se piensa y se habla como en las demás casas. La esencia del Faubourg parece desvanecerse. El salón Guermantes pierde su originalidad y se asemeja, en una grisura indiferenciada, a los medios ya conocidos.

No es posible definir el Faubourg mediante la tradición, ya que esta tradición ha dejado de ser entendida por un personaje tan importante y tan vulgar como el duque de Guermantes. No es posible definir el Faubourg mediante la herencia, ya que una burguesa como madame Leroi disfruta en él de una posición mundana más brillante que una madame de Villeparisis. Desde las postrimerías del siglo XIX, el Faubourg no constituye un auténtico centro de poder político o financiero aunque allí abunde la riqueza y sea frecuentado por gran número de hombres influyentes. El Faubourg tampoco se distingue por una mentalidad especial. Es reaccionario en política, retrógrado en arte, limitado en literatura. No contiene nada que permita diferenciar el medio Guermantes de los demás medios ricos y ociosos de ese comienzo del siglo XX.

El sociólogo interesado por el Faubourg Saint-Germain no debería dirigir sus miradas a *En busca del tiempo perdido*. Esta novela no solo es inútil, sino que puede ser peligrosa. El sociólogo creía tener en las manos el objeto de su investigación y he aquí que este objeto se le desliza entre los dedos. El Faubourg no es clase, ni grupo, ni medio; ninguna de las categorías utilizadas por los sociólogos le resulta aplicable. Semejante a determinadas partículas atómicas, el Faubourg se desvanece cuando es enfocado por los instrumentos del científico. No es posible aislar este objeto. El Faubourg lleva cien años sin existir. Y sin embargo existe, ya que suscita los deseos más violentos. ¿Dónde comienza, dónde acaba el Faubourg? Nosotros no lo

sabemos. Pero el esnob lo sabe; jamás titubea. Se diría que el esnob posee un sexto sentido que mide con exactitud el valor mundano de un salón.

El Faubourg existe para el esnob y no existe para el no esnob. Mejor dicho, no existiría para el no esnob si este no aceptara entregarse, para dirimir la cuestión, al testimonio del esnob. El Faubourg solo existe plenamente para el esnob.

Se le reprocha a Proust que se limite a un medio demasiado estrecho pero nadie ha conocido y denunciado mejor que Proust esta estrechez. Proust nos cuenta la insignificancia del «gran mundo» no solo desde el punto de vista intelectual y humano sino desde el *punto de vista social*: «Las personas mundanas se hacen ilusiones respecto a la importancia social de su nombre». Proust lleva mucho más lejos que sus censores democráticos la «desmitificación» del Faubourg Saint-Germain. Estos creen, en efecto, en la existencia objetiva del objeto mágico. Proust nos repite incesantemente que el objeto no existe. «El mundo es el reino de la nada.» Debemos tomar esta afirmación al pie de la letra. El novelista subraya incesantemente el contraste entre la nada objetiva del Faubourg y la prodigiosa realidad que adquiere a los ojos del esnob.

El novelista no se interesa por la ridícula realidad del objeto, ni siquiera por el objeto transfigurado: observa el proceso de transfiguración. El gran novelista siempre ha hecho lo mismo. Cervantes no se interesa por la bacía ni por el yelmo de Mambrino. Lo que le apasiona es que don Quijote pueda confundir una simple bacía de barbero con el yelmo de Mambrino. Lo que apasiona a Marcel Proust es que el esnob pueda tomar el Faubourg Saint-Germain por un reino fabuloso en el que todos sueñan con entrar.

El sociólogo y el novelista naturalista solo quieren una única verdad. Imponen esta verdad a todos los sujetos perceptores. Lo que ellos denominan *objeto* es un anodino compromiso entre las percepciones irreconciliables del deseo y del no deseo. La credibilidad de este objeto procede de su posición intermedia que debilita todas las contradicciones. En lugar de embotar las puntas de estas contradicciones, el novelista genial las aguza cuanto puede. Subraya la metamorfosis operada por el deseo. El naturalista no percibe esta metamorfosis pues no es capaz de criticar su propio deseo. El novelista que revela el deseo triangular no puede ser esnob, pero tiene que haberlo sido. Es menester que haya deseado y que ya no desee.

El Faubourg es yelmo encantado para el esnob; bacía de barbero para el no esnob. Se nos repite cotidianamente que el mundo está impulsado por unos deseos «concretos»: riqueza, bienestar, poder, petróleo, etc. El novelista plantea una pregunta de apariencia anodina: «¿Qué es el esnobismo?».

Al interrogarse acerca del esnobismo, el novelista se interroga, a su manera, acerca de los resortes ocultos de la mecánica social. Pero los sabios se encogen de hombros. La pregunta es demasiado frívola para ellos. Si se les acucia a contestar, se escabullirán. Pretenderán que el novelista se interesa por el esnobismo por motivos espurios. Él mismo es un esnob. Digamos, con mayor exactitud, que lo era. Es un hecho; pero la pregunta sigue en pie. ¿Qué es el esnobismo?

El esnob no busca ningún beneficio concreto; sus placeres y sobre todo sus sufrimientos son puramente metafísicos. Ni el realista, ni el idealista, ni el marxista pueden contestar a la pregunta del novelista. El esnobismo es la mota de polvo que se introduce en los engranajes de la ciencia y descompone la máquina.

El esnob desea la nada. Cuando, en un sector cualquiera de la sociedad, las diferencias concretas entre los hombres desaparecen o pasan a segundo plano, aparece la competencia abstracta pero durante mucho tiempo es confundida con los conflictos anteriores cuya forma ha adoptado. No debemos confundir la angustia abstracta del esnob con la opresión de clase. En contra de lo que se cree habitualmente, el esnobismo no pertenece al pasado jerarquizado, sino al presente o, mejor aún, al futuro democrático. En la época de Marcel Proust, el Faubourg Saint-Germain está en la punta de una evolución que metamorfosea, con mayor o menor rapidez, todas las capas de la sociedad. El novelista se dirige hacia los esnobs pues su deseo contiene «mayor cantidad de nada» que los deseos normales. Al igual que toda caricatura, el esnobismo fuerza los trazos y nos obliga a ver lo que jamás veríamos en el original.

Así pues, el seudoobjeto denominado Faubourg Saint-Germain desempeña un papel privilegiado en la revelación novelesca. Cabe comparar este papel con el del radio en la física moderna. En la naturaleza, el radio ocupa un lugar tan reducido como el Faubourg Saint-Germain en la sociedad francesa. Pero esta materia escasísima posee unas propiedades excepcionales que ponen en cuestión unos cuantos principios de la antigua

física y que alteran, paso a paso, todas las perspectivas de la ciencia. El esnobismo, asimismo, desmiente algunos principios de la sociología clásica. Nos revela ciertos móviles de acción que la reflexión científica no ha sospechado jamás.

En el caso de Proust, el genio novelesco procede del esnobismo trascendido. Su esnobismo conduce al novelista al lugar más abstracto de una sociedad abstracta, es decir, al lugar más propicio para la revelación novelesca. El esnobismo se confunde, retrospectivamente, con los primeros pasos del genio; posee de él el juicio infalible y el irresistible impulso. Es preciso que el esnob se haya sentido conmovido por una inmensa esperanza; es preciso que haya sufrido inmensas desilusiones para que la distancia entre el objeto del deseo y el objeto del no deseo se imponga a su atención, y para que esta atención triunfe sobre las barreras que le opone, en cada ocasión, un deseo nuevo.

Después de haber prestado servicio al novelista, la fuerza caricaturesca del esnobismo debería servir al lector. Leer es revivir la experiencia espiritual cuya forma adopta exactamente la novela. Después de haber conquistado su verdad, el novelista puede bajar otra vez del Faubourg Saint-Germain hacia unas regiones menos enrarecidas de la existencia social, a la manera del físico que amplía a los cuerpos «ordinarios» las verdades arrancadas a ese elemento «extraordinario» llamado radio. En la mayoría de los círculos de la existencia burguesa e incluso popular, Marcel Proust reencuentra la estructura triangular del deseo, la estéril oposición de los contrarios, el odio hacia el dios oculto, las excomuniones y los tabúes esterilizadores de la mediación interna.

Esta ampliación progresiva de la verdad novelesca provoca la extensión del término esnobismo a las profesiones y a los medios más diferentes. En *En busca del tiempo perdido* existe un esnobismo de los profesores, un esnobismo de los médicos, un esnobismo de los magistrados e incluso un esnobismo de las camareras. Las utilizaciones proustianas de la palabra esnobismo definen una sociología «abstracta» cuya aplicación es universal, pero cuyos principios son especialmente activos en los medios más ricos y más ociosos de la sociedad.

Así pues, Proust está lejos de ser indiferente a la realidad social. En cierto sentido, solo nos habla de ella, pues la vida interior ya es social para el novelista del deseo triangular y la vida social siempre es el reflejo del deseo

individual. Pero Proust se opone radicalmente al antiguo positivismo comtiano. Se opone igualmente al marxismo. La *alienación* marxista es análoga al deseo metafísico. Pero la alienación solo se corresponde con la mediación externa y con los estadios superiores de la mediación interna. Los análisis marxistas de la sociedad burguesa son más profundos que muchos otros pero están viciados en su base por una nueva ilusión. El marxista imagina que suprimirá toda alienación si suprime la sociedad burguesa. No toma en consideración las formas más agudas del deseo metafísico, las que describen Proust y Dostoievski. El marxista es víctima del objeto; su materialismo solo es un progreso relativo respecto al idealismo burgués.

La obra de Proust describe las nuevas formas de alienación que suceden a las formas anteriores, cuando las «necesidades» están satisfechas y cuando las diferencias concretas dejan de dominar en las relaciones entre los hombres. Como hemos visto, el esnobismo establece divisiones abstractas entre individuos que gozan de las mismas rentas, que pertenecen a la misma clase social y a la misma tradición. Algunas intuiciones de la sociología norteamericana permiten entender la fecundidad del punto de vista proustiano. El concepto de *conspicuous consumption* desarrollado por Thorstein Veblen ya es triangular. Asesta un golpe fatal a las teorías materialistas. El valor del objeto consumido ya no depende de la mirada del *Otro*. Solo el deseo del *Otro* puede engendrar el deseo. Más próximos a nosotros, un David Riesman y un Vance Packard muestran que la inmensa clase media norteamericana, tan liberada de deseos y más uniforme todavía que los medios descritos por Marcel Proust, se divide, asimismo, en compartimentos abstractos. Multiplica los tabúes y las excomuniones entre unidades absolutamente semejantes y opuestas entre sí. Insignificantes diferencias llegan a parecer monstruosas y producen efectos incalculables. El *Otro* sigue dominando la existencia del individuo pero este *Otro* ya no es, como en la alienación marxista, un opresor de clase sino el vecino de al lado, el camarada de clase, el rival profesional. El *Otro* va haciéndose cada vez más fascinante a medida que se aproxima al *Yo*.

Los marxistas nos dirán que nos tropezamos con fenómenos «residuales» vinculados a la estructura burguesa de la sociedad. El razonamiento sería más convincente si no se observaran fenómenos análogos en la sociedad soviética. Los sociólogos burgueses no hacen más que embarullar las cartas

cuando, enfrentados a estos fenómenos, afirman que «las clases se reforman en la URSS». Las clases no se reforman: son alienaciones nuevas que aparecen allí donde han desaparecido las antiguas.

Ni siquiera en sus más audaces intuiciones consiguen los sociólogos liberarse por completo de la tiranía del objeto. En esta cuestión, todos quedan por debajo de la reflexión novelesca. Tienden a confundir las antiguas distinciones de clase, las distinciones impuestas desde el exterior, con las distinciones interiores suscitadas por el deseo metafísico. La confusión es tanto más fácil en la medida en que el paso de una alienación a otra supone un prolongado periodo de transición durante el cual la doble mediación progresa subterráneamente sin afectar nunca las apariencias exteriores. Los sociólogos no vislumbran las leyes del deseo metafísico porque no entienden que hasta los valores materiales son englutidos a la postre por la doble mediación.

El esnob no desea nada concreto. El novelista se da cuenta de ello, y encuentra en todos los escalones de la vida individual y colectiva las oposiciones vacías y simétricas del esnobismo. Nos muestra que la abstracción triunfa en la vida privada, profesional, nacional e incluso internacional. Nos señala la Gran Guerra no como el último de los conflictos nacionales sino como el primero de los grandes conflictos abstractos del siglo XX. En suma, Marcel Proust retoma la historia del deseo metafísico en el punto exacto en que Stendhal la había abandonado. Nos muestra cómo la doble mediación salva las fronteras nacionales y adquiere las dimensiones planetarias que hoy le descubrimos.

Después de haber descrito las rivalidades mundanas en términos de operaciones militares, Proust nos describe las operaciones militares en términos de rivalidades mundanas. De repente, la imagen se ha hecho objeto y el objeto se ha hecho imagen. Al igual que en la poesía contemporánea, los dos términos de la imagen son intercambiables. Del microcosmos al macrocosmos, triunfa un mismo deseo. La estructura es la misma, solo cambia el pretexto. Las metáforas proustianas nos desvían del objeto y nos fijan sobre el mediador; nos hacen pasar del deseo lineal al deseo triangular.

Charlus y madame Verdurin confundían la vida mundana y la Gran Guerra; el novelista supera esta locura de la misma manera en que, anteriormente, esta locura ya superaba el «sentido común». Ya no confunde

los dos ámbitos, los asimila metódicamente el uno al otro. Así pues, el novelista corre el peligro de pasar por superficial a los ojos de los especialistas. Se le reprochará que explique los grandes acontecimientos mediante «pequeñas causas». Los historiadores aspiran a que la historia sea tomada en serio y no le perdonan a Saint-Simon que haya interpretado determinadas guerras de Luis XIV a través de rivalidades entre cortesanos. Olvidan que bajo Luis XIV nada de lo que afecta al favor del monarca es «pequeño».

Entre la futilidad pura y simple y la futilidad cataclísmica, la distancia es imperceptible. Ni Saint-Simon ni los novelistas lo ignoran. Por otra parte, no existen «causas», sean estas grandes o pequeñas; existe la nada infinitamente activa del deseo metafísico. La Gran Guerra, al igual que la guerra de los salones, es el fruto de ese deseo. Para convencerse de ello, basta con observar los dos campos. Descubrimos las mismas indignaciones, los mismos gestos teatrales. Todos los discursos se asemejan: para hacerlos a gusto del oyente, admirables o atroces, basta con invertir los nombres propios. Alemanes y franceses se copian servilmente. Algunas comparaciones de textos brindan a Charlus efectos de una comicidad amarguísima.

Hace unos cuantos años, era posible sonreír ante este esnobismo universal. El novelista, prisionero de su obsesión mundana, se nos antojaba a mil leguas de los horrores y de las angustias contemporáneas. Pero conviene releer a Proust a la luz de la reciente evolución histórica. En todas partes se enfrentan los *bloques* simétricos. Gog y Magog se imitan y se odian apasionadamente. La ideología ha pasado a ser un pretexto para unas oposiciones feroces y secretamente pactadas. La internacional del nacionalismo y el nacionalismo de la internacional coinciden y se entrecruzan en una inextricable confusión.

En su *1984*, el novelista inglés George Orwell ha ilustrado directamente algunos aspectos de esta estructura histórica. Orwell percibe perfectamente que la estructura totalitaria siempre es *doble*. Pero no muestra el vínculo entre el deseo individual y la estructura colectiva. En sus obras, se vive con frecuencia la impresión de que el «sistema» es impuesto a multitudes inocentes *desde el exterior*. En *El amor y Occidente,* Denis de Rougemont llega más lejos, y se aproxima más a la visión novelesca cuando hace surgir las voluntades colectivas de poder y las estructuras totalitarias del orgullo

individual que han comenzado por engendrar las místicas de la pasión. «Está claro que unas voluntades de poder enfrentadas –ya existen *varios* Estados totalitarios– no pueden hacer otra cosa que chocar apasionadamente. Cada una de ellas se convierte en el *obstáculo* para la otra. Por consiguiente, el final real, tácito, fatal, de estas exaltaciones totalitarias es la guerra, que significa *la muerte*.»

Se nos dice que Proust ha descuidado los aspectos más importantes de la vida social moderna; solo describe un residuo más o menos pintoresco de las épocas antiguas, una supervivencia llamada a desaparecer. En cierto sentido, llevan razón. El pequeño mundo proustiano se aleja rápidamente de nosotros. Pero el vasto mundo en el que comenzamos a vivir se le parece cada día más. El decorado es diferente, la escala es diferente, pero la estructura es idéntica.

Esta ambigua evolución histórica es la que, en un cuarto de siglo, ha convertido una obra relativamente oscura y difícil en una obra transparente. Los críticos han observado la creciente claridad de la obra maestra novelesca y lo entienden como un fruto de su difusión. Es la propia novela la que formaría a sus lectores y difundiría, poco a poco, la luz de su propia comprensión. Este punto de vista optimista va unido a la concepción romántica que ve al artista como un forjador de valores nuevos, un nuevo Prometeo que ha arrebatado el fuego del cielo para entregarlo a los hombres agradecidos. Ciertamente, esta teoría no es aplicable a la novela. La novela no aporta valores nuevos; reconquista penosamente los valores de las novelas anteriores.

En busca del tiempo perdido ha dejado de parecer oscura pero es muy dudoso que sea mejor *entendida*. La acción espiritual de las grandes obras novelescas es muy escasa, y sabemos que esta acción jamás se ejerce en el sentido previsto por el escritor. El lector proyecta sobre la obra las significaciones que ya proyectaba sobre el mundo. Esta proyección va siendo más fácil a medida que pasa el tiempo, pues la obra va «adelantada» respecto a una sociedad que la alcanza poco a poco. El secreto de este adelanto no tiene nada de misterioso. El novelista es fundamentalmente el ser del deseo más intenso. Su deseo lo arrastra hacia las regiones más abstractas y los objetos más nulos. Así pues, su deseo lo arrastra, casi automáticamente, hacia la cima del edificio social. Ahí es donde, como ya hemos visto al hablar de Flaubert, la enfermedad ontológica siempre es más

aguda. Los síntomas que observa el novelista se propagarán poco a poco hacia las capas inferiores de esta sociedad. Las situaciones metafísicas que aparecen representadas en la obra llegarán a ser familiares para un gran número de lectores; las oposiciones novelescas encontrarán sus réplicas exactas en la existencia cotidiana.

El novelista que revela el deseo de la élite social casi siempre es *profético*. Describe unas estructuras intersubjetivas que poco a poco se irán banalizando. Lo que es cierto de Proust también lo es de los demás novelistas. Casi todas las grandes obras novelescas sucumben a la atracción de los medios aristocráticos. En todas las novelas de Stendhal se encuentra un doble movimiento que lleva de la provincia a la capital y de la vida burguesa a la vida elegante. Las aventuras de don Quijote arrastran poco a poco al héroe hacia los medios aristocráticos. Stavroguin, el mediador universal de *Los demonios*, es un aristócrata. *El idiota*, *Los demonios*, *El adolescente* y *Los hermanos Karamázov* son novelas «aristocráticas». Dostoievski se ha extendido en varias ocasiones respecto al papel que desempeña la aristocracia rusa en su obra. Su degeneración y su corrupción moral la convierten en un espejo de aumento de la vida rusa, a excepción de la vida campesina. Teniendo en cuenta las diferencias de lenguaje y del punto de vista ético, se trata exactamente del mismo papel que desempeña la aristocracia en las novelas de Cervantes, de Stendhal y de Proust.

Las grandes obras se realizan en la estéril abstracción del gran mundo porque, poco a poco, toda la sociedad tiende hacia esta misma abstracción. Espíritus tan diferentes como Paul Valéry y Jean-Paul Sartre se han puesto de acuerdo en reprochar a Marcel Proust la frivolidad de su discurso. Como se afirma por doquier, este novelista no conoce Francia; la confunde con el Faubourg Saint-Germain. Debemos dar la razón a los críticos, pero es preciso reconocer en esta confusión genial uno de los mayores secretos de la creación proustiana. Los pintores de la élite social son los más superficiales o los más profundos según reflejen o, por el contrario, consigan revelar el deseo metafísico.

Solo los mediocres y los genios se atreven a escribir: «La marquesa ha salido a las cinco». El mero talento retrocede ante esta banalidad humillante o esta suprema audacia.

10. PROBLEMAS DE TÉCNICA EN PROUST Y EN DOSTOIEVSKI

Combray no es un objeto sino la luz en la que se bañan todos los objetos. Esta luz es tan invisible «desde fuera» como «desde dentro». El novelista no puede hacer que nos bañemos dentro de ella. Además, si pudiera hacerlo ya no veríamos Combray, sino que formaríamos parte de él. Así pues, el novelista solo puede operar a través de una serie de contrastes sugestivos entre la percepción de Combray y la percepción de los «bárbaros».

Proust nos muestra que un objeto nunca es el mismo para Combray y para el mundo exterior. El novelista no observa los objetos «al microscopio» para analizarlos y «dividirlos en partículas ínfimas»; recompone, por el contrario, las percepciones *subjetivas* que nuestro fetichismo del objeto descompone en datos *objetivos*. El Proust que «divide la sensación en partículas ínfimas» solo existe en la imaginación de algunos críticos contemporáneos. El error de tales críticos es tanto más asombroso en la medida en que el punto de vista atomista y sensualista, el punto de vista que permitiría dividir una percepción anónima en partículas objetivas, ya ha sido refutado en las primeras páginas de la novela:

> Y hasta ese acto tan sencillo que llamamos «ver a una persona conocida» es, en parte, un acto intelectual. Llenamos la apariencia física del ser que está ante nosotros con todas las nociones que respecto a él tenemos, y el aspecto total que de una persona nos formamos está integrado en su mayor parte por dichas nociones. Y ellas acaban por inflar tan cabalmente las mejillas, por seguir con tan perfecta adherencia la línea de la nariz, y por matizar tan delicadamente la sonoridad de la voz, como si esta no fuera más que una transparente envoltura, que cada vez que vemos ese rostro y oímos esa voz, lo que se mira y lo que se oye son aquellas nociones.

Lo que se está haciendo ahora con Proust es una polémica formalista. Se descubre en su texto la presencia de un término recién excomulgado y se afirma triunfalmente que toda su obra ha pasado de moda. Pero la catolicidad del novelista genial busca fundamentalmente la inteligibilidad. Se ríe de las interdicciones que las modas filosóficas hacen pesar sucesivamente sobre las porciones más diversas de la lengua francesa. A

algunos sectores se les escapa una mueca dolorosa cuando encuentran en *En busca del tiempo perdido* palabras tan inofensivas como «costumbre», «sensación», «idea» o «sentimientos». Si olvidaran mínimamente su preciosismo filosófico y se aplicaran únicamente a descubrir la sustancia novelesca, comprobarían que las intuiciones más fecundas de la psicología fenomenológica y existencial ya están presentes en Proust. Podríamos defender, por consiguiente, que Proust está muy *adelantado* respecto a su tiempo. No cometeremos, sin embargo, la ridiculez de atribuir a nuestra época el descubrimiento de verdades humanas que habrían escapado por completo a los hombres de antaño. La «fenomenología» proustiana no hace más que explicitar y desarrollar algunas intuiciones comunes a todos los grandes novelistas. Pero estas intuiciones no son objeto de desarrollos didácticos en los novelistas anteriores. Se encarnan en situaciones novelescas cuya esencia se refiere siempre al *equívoco*. A diferencia del equívoco del vodevil, que es accidental, el equívoco de la novela es esencial. Revela, enfrentándolas entre sí, la cualidad específica de dos percepciones. Define dos mundos individuales o colectivos incompatibles, dos imperialismos de la percepción tan absolutos que no tienen la menor conciencia del abismo que los separa.

El equívoco entre don Quijote y el barbero ya revela una diferencia cualitativa en las percepciones. Don Quijote ve un yelmo encantado allí donde el barbero solo ve una simple bacía. En el texto que acabamos de citar, Proust describe las estructuras de la percepción que hacen inevitable el equívoco. Plantea las bases del equívoco esencial. Como ya hemos visto en el capítulo anterior, hace seguir esta teoría de numerosas ilustraciones concretas. Los equívocos de Combray no difieren fundamentalmente de los equívocos de *Don Quijote*. Cervantes esquematiza y exagera los contrastes para obtener efectos de gran farsa. Los efectos de Proust están más matizados, pero los datos de la revelación novelesca no han cambiado mucho. Existe en *Por donde vive Swann* una *comedy of errors* cuyo principio es el mismo de las aventuras de don Quijote. La velada con Swann es una cascada de malentendidos análoga, en el orden de la conversación, a lo que son, en el orden de la acción, las fantásticas noches de posada de don Quijote y Sancho.

Los subjetivismos prisioneros del deseo transfigurador, es decir del orgullo, están condenados al malentendido. Son incapaces de «ponerse en el

lugar del otro». El novelista solo puede revelar su impotencia cuando la ha superado. Ha derrotado el imperialismo de la percepción. Precipitándolos en él, el equívoco nos revela el abismo que separa a dos personajes. El novelista solo puede construir su equívoco cuando percibe el abismo y tiene un pie en cada orilla.

Las dos víctimas del equívoco son la tesis y la antítesis; el punto de vista del novelista, la síntesis. Estos tres momentos significan rellanos sucesivos en la evolución espiritual del novelista. Cervantes no podría escribir *Don Quijote* si el mismo objeto hubiera sido sucesivamente para él un yelmo encantado y una simple bacía de barbero. El novelista es un hombre que ha vencido el deseo y que, recordándolo, *compara*. Este proceso de comparación es el que define el narrador al comienzo de *Por donde vive Swann*:

> Yo siento la impresión de separarme de una persona para ir hacia otra enteramente distinta, cuando en mi memoria paso del Swann que más tarde conocí con exactitud a ese primer Swann –a ese primer Swann en el que me encuentro con los errores amables de mi juventud, y que además se parece menos al otro Swann de después que a las personas que yo conocía en la misma época, como si pasara con nuestra vida lo que con un museo, en donde todos los retratos de un mismo tiempo tienen un aire de familia.

Al igual que todos los novelistas, el narrador proustiano pasa libremente de sala en sala en el museo imaginario de su existencia. El novelista-narrador no es otro que Marcel de vuelta de todos sus errores; es decir, de vuelta de sus deseos y enriquecido con toda la gracia novelesca. El Cervantes genial también es un don Quijote de vuelta de sus deseos, un don Quijote capaz de percibir la bacía en tanto que bacía sin olvidar que antes la veía como el yelmo de Mambrino. Este don Quijote clarividente tiene una presencia fulgurante en la obra; es el don Quijote moribundo del final. También el narrador proustiano muere en *El tiempo recobrado*, y también él, en la muerte, se cura. Pero resucita novelista. Reaparece *en persona* en el cuerpo de su novela.

El novelista es un héroe curado del deseo metafísico. El poder novelesco se ejerce de manera invisible antes de Proust y de manera visible en Proust. El novelista es un héroe metamorfoseado. Está tan alejado del héroe primitivo como lo exige la trascendencia de *El tiempo recobrado*, y tan próximo a él como lo exigen las necesidades de la revelación novelesca. El

creador está presente en su obra y, paso a paso, nos la comenta. Interviene a su capricho, no para multiplicar las «digresiones» como se afirma frecuentemente, sino para enriquecer prodigiosamente las descripciones novelescas, para llevarlas, en cierto modo, a un segundo grado. Hemos visto, por ejemplo, que Proust no se contenta con presentarnos equívocos reveladores; nos ofrece su teoría. Las glosas que determinados críticos querrían suprimir de la obra proustiana constituyen una maravillosa introducción a *todas* las grandes obras novelescas.

En busca del tiempo perdido es, a la vez, una novela y la exégesis de dicha novela. La materia novelesca se convierte en ella en el objeto de una reflexión que transforma en un río caudaloso el pequeño arroyo saltarín de las novelas anteriores. Esta metamorfosis sorprende considerablemente, y es la que nos esforzamos torpemente en interpretar pretendiendo que Proust «divide la sensación en partículas ínfimas». El prejuicio realista sigue siendo el responsable de este error. Al ser concebida cualquier novela como una fotografía de la realidad, vemos en la novela proustiana una *ampliación* de los clichés anteriores, un simple engrosamiento que permitiría distinguir los detalles extremadamente pequeños. Pero no hay que partir de la copia realista o naturalista para determinar lo que de nuevo aporta *En busca del tiempo perdido* al arte novelesco, sino de Cervantes y de Stendhal. Si Proust fuera un supernaturalista, la percepción tendría para él un valor absoluto; el novelista no sabría que el deseo metafísico es lo que suscita, en sus víctimas, unas interpretaciones siempre diferentes de la realidad, y sería incapaz de construir sus esenciales equívocos. Su obra estaría tan desprovista de humor novelesco como la de Émile Zola o la de Alain Robbe-Grillet.

La presencia del novelista-narrador permite incorporar a la obra toda una reflexión de la que las obras maestras novelescas anteriores no mantienen ninguna huella. Esta presencia responde igualmente a otras exigencias que, esta vez, dependen estrechamente del tipo de deseo metafísico revelado en la novela proustiana.

Después de Combray viene París; la vieja casa campesina es sustituida por los Champs-Elysées y por el salón Verdurin. El mediador se aproxima y el deseo se metamorfosea. Su estructura es entonces tan compleja que el

novelista debe llevar al lector de la mano y guiarlo por ese laberinto. Todas las técnicas novelescas anteriores son aquí inútiles, pues la verdad no está presente de manera inmediata en ningún lugar. La conciencia de los personajes es tan falaz como las apariencias exteriores.

Madame Verdurin, por ejemplo, pretende sentir una repugnancia insuperable hacia el ambiente de Guermantes. Y no hay nada, ni en su comportamiento ni en su conciencia, que desmienta esta pretensión. La Patrona sufriría las más atroces torturas antes de confesar a los demás, y *de confesarse a sí misma*, que desea apasionadamente ser recibida en casa de los Guermantes. Nos hallamos en el estadio en que la ascesis para el deseo ha dejado de ser voluntaria. A la lúcida hipocresía de Julien Sorel ha sucedido la hipocresía semi-instintiva que Jean-Paul Sartre ha bautizado como «mala fe».

No basta, pues, con introducirse violentamente en la conciencia de los personajes. Todas las técnicas de los novelistas anteriores son impotentes ante esta duplicidad subterránea. Julien Sorel disimulaba su deseo ante Mathilde pero no se lo disimulaba ante sí mismo. Así pues, a Stendhal le bastaba con violar la intimidad de sus héroes para revelarnos la verdad de sus deseos. Ahora este recurso es insuficiente; la descripción objetiva ya no llega al fondo de lo real ni siquiera cuando suprime las fronteras entre la interioridad y la exterioridad; ni siquiera cuando el novelista pasa libremente de conciencia en conciencia.

El momento presente es un vasto desierto carente de indicios; no tiene nada que ofrecernos. Para entender que el odio de madame Verdurin oculta una adoración secreta hay que dirigirse hacia el futuro, hay que comparar a la feroz Patrona del «pequeño clan» con la futura princesa de Guermantes, la maravillada anfitriona de todos esos «aburridos» que antes consideraba absolutamente intolerables; hay que aproximar las etapas de esta carrera mundana para entender su auténtica significación. Las observaciones deben referirse a un largo periodo de tiempo.

Lo que es cierto de madame Verdurin también lo es de los demás personajes y, en primer lugar, del propio narrador. Cuando Marcel ve a Gilberte por vez primera le hace unas espantosas muecas. Solo el tiempo puede revelarnos realmente el sentido adorador de este extraño comportamiento. El mismo niño no siempre entiende lo que le lleva a actuar así; no debemos buscar la verdad en esta conciencia oscurecida.

Solo se puede resolver el problema de la revelación novelesca añadiéndole una dimensión nueva a la omnisciencia del novelista «realista»: la dimensión temporal. La ubicuidad «espacial» ya no basta, debemos sumarle una ubicuidad temporal. Y no se puede añadir esta dimensión sin pasar del estilo impersonal al estilo personal. Las especiales modalidades del deseo metafísico proustiano exigen la presencia, en el mismo seno de la obra, del novelista-narrador.

Stendhal y Flaubert nunca habían necesitado realmente del futuro o del pasado, pues sus personajes aún no estaban divididos contra sí mismos, ni fragmentados en varios Yo sucesivos. Homais sigue siendo Homais y Bournisien, Bournisien. Basta con enfrentar a esos dos fantoches para ajustarles las cuentas de una vez para siempre. Ya los tenemos equiparados para una eternidad de estupidez. Quedan fijados para siempre en la pose en que los ha sorprendido el novelista. Con mínimas variantes, de una punta a otra de la novela se repite la misma escena.

El novelista flaubertiano no necesita utilizar la dimensión temporal en tanto que instrumento directo de la revelación novelesca. Marcel Proust, por el contrario, ya no puede prescindir de ella, pues sus personajes son a un tiempo inconstantes y ciegos. Solo el inventario de sus súbitos cambios permite revelar la verdad de su deseo. Y el narrador es el único que puede realizar este inventario.

Cuando madame Verdurin hace su entrada en el Faubourg Saint-Germain, los «aburridos» se manifiestan «divertidos» y los fieles son declarados plúmbeos. Todas las opiniones del periodo precedente son abandonadas y sustituidas por opiniones contrarias. Las repentinas *conversiones* no son la excepción sino la regla en los personajes proustianos. Un buen día, Cottard renuncia a sus atroces juegos de palabras; adopta el «género frío» del gran hombre de ciencia. Albertine cambia de vocabulario y de modales tan pronto como comienza a frecuentar a amigos cultivados. Revoluciones bastante semejantes siembran la existencia del narrador. Gilberte se aleja; otra divinidad la sustituye. El universo entero se reorganiza en función del nuevo ídolo. Un nuevo Yo ocupa el lugar del antiguo.

La duración de estos Yo es suficientemente larga y las transiciones suficientemente graduales como para que el propio sujeto sea el primer engañado. Se cree eternamente fiel a los principios y tan estable como una roca. Sus propios cambios súbitos siguen permaneciéndole ocultos gracias a

unos mecanismos de protección que funcionan a las mil maravillas. Así es como madame Verdurin jamás llegará a saber que ha traicionado a sus desdichados fieles. Y los antiguos *antidreyfusards*, convertidos durante la guerra en *jusqu'auboutistes*, jamás sabrán que se contradicen impunemente. Reprochan solemnemente a los «bárbaros germanos» unos defectos que, todavía ayer, les parecían cualidades: el espíritu guerrero, el fanatismo de las tradiciones, el desprecio por la «cultura afeminada». La misma víspera acusaban a los traidores *dreyfusards* de intentar robar a Francia estas virtudes viriles. Si reclamáis la atención de los interesados sobre estas revoluciones doctrinales, os responderán gravemente que «no es lo mismo».

En efecto, nunca es lo mismo. El héroe Marcel es algo más lúcido que los demás personajes; prevé y teme la muerte de su Yo presente, pero eso no le impide acabar por olvidar del todo ese Yo. No tardará en costarle trabajo creer que alguna vez ha existido.

Solo el novelista omnisciente y omnipresente puede juntar unos fragmentos de duración, y relacionarlos entre sí, para descubrir contradicciones que escapan a los propios personajes. La multiplicación de los mediadores y las modalidades concretas de la mediación exigen un arte esencialmente histórico.

En un primer momento de la revelación proustiana, el personaje nos da la impresión de permanencia y de «fidelidad a los principios» que intenta darse a sí mismo. Este primer momento es el momento de la apariencia pura y simple. Va seguido de un segundo momento en que la unidad es sustituida por la diversidad, la continuidad por la intermitencia, la fidelidad por la deslealtad. La sombra de los dioses verdaderos se perfila detrás de los dioses de papel pintado que son los únicos que el culto oficial reconoce.

Pero también este segundo momento va seguido de un tercero. En cierto sentido, la impresión de diversidad y de intermitencia es tan engañosa como la impresión de unidad y de permanencia de que se ha partido. Cuando madame Verdurin entra en el Faubourg Saint-Germain todo parece cambiado pero en realidad no ha cambiado nada. Las ideas de la Patrona estaban subordinadas a su esnobismo, y siguen estándolo. El viento hace girar la veleta pero la veleta no se ha transformado; se habría transformado si dejara de girar. Los personajes proustianos giran al viento de su deseo. No hay que confundir estos torbellinos con auténticas conversiones. Nunca

se deben a otra cosa que a los datos cambiantes de una misma mediación o, como máximo, a un cambio de mediador.

Así pues, lo que se desprende más allá de la diversidad y de la intermitencia es una nueva forma de permanencia. Cada hombre solo tiene una manera de desear a las mujeres, de buscar el amor o el éxito, es decir la divinidad. Pero esta permanencia ya no es la permanencia en el ser de que se jacta la conciencia burguesa: es una permanencia en la nada. En efecto, el deseo jamás alcanza su auténtico objeto: conduce al olvido, a la decadencia y a la muerte.

En los novelistas anteriores se pasaba sin transición de la ilusión subjetiva a la verdad objetiva, de la permanencia ilusoria en el ser a la permanencia efectiva en la nada. En la mayor parte de *En busca del tiempo perdido*, la revelación proustiana supone un momento intermedio, el de la diversidad y de la intermitencia, de la heterogeneidad y del caos. La presencia de este momento suplementario revela la agravación de la enfermedad ontológica. Se trata del momento *moderno* por excelencia; también puede denominársele momento *existencialista*, debido a la importancia exclusiva que le concede la escuela literaria del mismo nombre.

El estadio del deseo metafísico que acabamos de describir determina la técnica novelesca de Proust, pues ocupa, en *En busca del tiempo perdido*, una posición central. Pero la enfermedad ontológica sigue agravándose a medida que avanza más en la obra. Este estadio central está precedido por Combray y veremos que va seguido, en los últimos volúmenes de la novela, por un estadio más agudo. Las consecuencias de la enfermedad ontológica se hacen entonces tan radicales que las condiciones de la revelación novelesca quedan de nuevo alteradas.

Una comparación entre el barón de Charlus y madame Verdurin revela claramente la diferencia entre los dos últimos estadios del deseo proustiano.

Madame Verdurin no concede ninguna ventaja, ni siquiera indirecta, a su mediador; no escribe cartas desordenadas. Cuando se pasa, en cuerpo y alma, al campo de los «aburridos», no es posible afirmar que haya capitulado; es, por el contrario, el enemigo quien ha abandonado las armas y se entrega sin condiciones.

Madame Verdurin se crispa sobre su «dignidad»; Charlus se desembaraza de la suya. Siempre está a los pies del perseguidor adorable. No retrocede ante ninguna bajeza. Es, por otra parte, esta falta de reserva, esta impotencia

para disimular el deseo lo que hacen de Charlus, tras las brillantes apariencias del gran señor, un perpetuo esclavo y una lastimosa víctima.

La atracción del mediador es tan fuerte, ahora, que el barón es incapaz de permanecer fiel, ni siquiera externamente, a sus dioses lares, a su «patria» Guermantes, a la imagen de sí mismo que confía en imponer al otro. El mediador de Charlus está más próximo que el de madame Verdurin. Eso es lo que explica la impotencia del barón para volver a lo que cree ser su campo; lo que provoca su exilio perpetuo en los campos «enemigos», sean estos la Francia patriotera o el salón Verdurin.

En relación con el arraigo de Combray, Charlus encarna un desarraigo más total todavía que el patrioterismo Verdurin, un tercer estadio del deseo metafísico proustiano que es una superación del segundo, de la misma manera en que el segundo es una superación del primero. Lejos de ser un factor de estabilidad, su posición social desclasa al barón de la misma forma en que podría hacerlo la proletarización. Proust no se equivoca en ver inicialmente en Charlus a un intelectual, pues el desarraigo es lo que determina al intelectual.

Al igual que otros muchos intelectuales atormentados por el deseo metafísico, Charlus demuestra una gran penetración respecto a unos tipos de mediación que él mismo ha superado *por abajo*. Percibe perfectamente, por ejemplo, que solo su «mala fe» permite a los burgueses del tipo Verdurin prolongar el culto de los dioses muertos. Su irritación se incrementa al darse cuenta de que las tretas que a él ya no le engañan en manos de esos seres mediocres son todavía eficaces. Sin embargo, su inteligencia extremadamente lúcida no lo protege contra la fascinación que siguen ejerciendo sobre los posesos del mal metafísico los seres menos vulnerables que ellos. El encantamiento es tanto más horrible en la medida en que, ahora, la víctima es capaz de descubrir el secreto ridículo. Aparece ya la inútil clarividencia del hombre del subsuelo frente a Zvierkov. Se trata del impotente furor de muchos intelectuales delante de los *burgueses*.

Charlus proclama la nulidad del perseguidor adorable con toda la elocuencia necesaria para convencerse a sí mismo. Es muy «intelectual» en tanto que intenta convertir su inteligencia en un arma contra el mediador y contra su propio deseo. A fuerza de lucidez homicida, querría penetrar este espesor arrogante y esta inercia insolente. Siempre es conveniente demostrar una y otra vez que el radiante dominio de que parece disfrutar el

mediador es una grosera ilusión. Para «desmitificarse» mejor a sí mismo, Charlus pasa el tiempo «desmitificando» a los que le rodean. Siempre quiere destruir «prejuicios» que, por otra parte, son perfectamente reales pero que ninguno de sus discursos conseguirá mermar.

Así pues, Charlus conoce mucho mejor a madame Verdurin de lo que madame Verdurin le conoce a él. Los retratos que nos ofrece de la Patrona, la crítica que hace del patrioterismo burgués, son un prodigio de verdad y de frescura. Este conocimiento fascinado del *Otro* es penetrante porque se basa en el conocimiento de sí mismo. Es una caricatura orgullosa de la auténtica sabiduría. La superación hacia lo bajo equivale a la imagen de la superación hacia lo alto. La analogía entre la trascendencia desviada y la trascendencia vertical no se desmiente jamás.

Al revelar la verdad del burgués y los deseos que disimula la hipocresía, un Charlus no imagina que revela, igualmente, su propio deseo. Como siempre, la lucidez se paga con un incremento de tinieblas respecto a uno mismo. Ahora el círculo psicológico es tan pequeño que Charlus no puede condenar al *Otro* sin condenarse a sí mismo a la vista de todo el mundo.

Las contradicciones que permanecen ocultas en el estadio Verdurin aparecen ahora exhibidas a la luz del día. Charlus ha renunciado a guardar las *apariencias*. Se mantiene al pie del mediador, con la mirada fija en él; ni uno de sus gestos, ni una de sus frases, ni una de sus mímicas deja de proclamar la verdad... Después del silencio amurallado del burgués, un torrente de palabras frecuentemente verídicas y aún más frecuentemente falaces, pero siempre infinitamente reveladoras, salen de esta boca perpetuamente crispada.

Charlus es luminoso y esparce la luz a su alrededor. Esta luz, sin duda, va mezclada de oscuridad, es la claridad fuliginosa de una lámpara que humea pero no por ello ilumina menos brillantemente. Así pues, el narrador ya no es indispensable para la revelación novelesca. Cuando Charlus ocupa el primer plano de la escena, Marcel se esfuma discretamente. A partir de la primera aparición del barón, en *A la sombra de las muchachas en flor*, una técnica de descripción pura, una técnica objetiva y casi behaviorista, sustituye a la técnica proustiana habitual. Charlus es el único personaje al que el narrador deja hablar sin interrumpirlo. Los grandes monólogos del barón son excepcionales en *En busca del tiempo perdido*. Se bastan por sí mismos. Algunas palabras de madame Verdurin, de Legrandin o de Bloch

exigirían volúmenes de exégesis; en el caso de Charlus, basta una imperceptible puntualización, una media sonrisa, un simple guiño.

Hemos distinguido tres estadios principales del deseo metafísico en la novela proustiana, el estadio de Combray, el estadio Verdurin y el estadio Charlus. Estos tres estadios van evidentemente unidos a la experiencia del narrador; definen su evolución espiritual hasta *El tiempo recobrado*, con exclusión de esta última obra. Todos los personajes de la novela, a excepción de la abuela y de la madre, participan en esta evolución fundamental. Todos ellos son los armónicos del deseo primordial. Algunos de ellos pasan a segundo plano cuando la obra supera el estadio del deseo metafísico en que permanecen fijados; otros personajes mueren o desaparecen con el deseo que los caracteriza; otros siguen evolucionando al mismo tiempo que el propio narrador; otros, en fin, revelan, llegado el momento, un aspecto de su personalidad que permanecía invisible en los estadios menos agudos de la enfermedad ontológica. Es el caso de Saint-Loup, del príncipe de Guermantes y de numerosos personajes que nos revelan su homosexualidad en los últimos volúmenes de *Sodoma y Gomorra*. Al igual que los condenados y los elegidos de Dante, siempre rodeado de seres que han practicado los mismos vicios o las mismas virtudes que ellos, el narrador no frecuenta nunca otros personajes que aquellos cuyo deseo presenta las más estrechas analogías con el suyo.

El tercer estadio del deseo proustiano, el de los últimos volúmenes, no será, pues, el patrimonio exclusivo de Charlus. La pasión del narrador por Albertine se parece mucho a la pasión de Charlus por Morel. Entre estas dos pasiones existe la misma relación de analogía que entre el amor de Marcel y los personajes burgueses del estilo Verdurin. En la época de Gilberte, en efecto, el narrador hace en su vida amorosa un uso del disimulo que recuerda muchísimo la táctica mundana de madame Verdurin. Marcel se desvía de Gilberte de la misma manera en que la Patrona se desvía de los Guermantes. Los «principios» conservan una cierta eficacia, y las apariencias se mantienen. Subsiste el orden burgués. En la época de Albertine, la disgregación de la voluntad es completa. El narrador es tan poco capaz como Charlus de defender a su personaje frente al mediador. Su comportamiento desmiente incesantemente sus palabras, y la mentira, tanto más hiperbólica en la medida en que es transparente, pierde toda eficacia. Ni por un instante consiguió Marcel engañar a Albertine; se convierte en su

esclavo de la misma manera en que Charlus se convierte en el esclavo de Morel.

Si el narrador evoluciona en el mismo sentido que el barón de Charlus, las observaciones técnicas que hemos formulado a propósito de este son igualmente aplicables a aquel. El deseo que el narrador experimenta por Albertine, al igual que todos los deseos anteriores, nos es descrito, sin embargo, desde el punto de vista de *El tiempo recobrado*, es decir, desde el punto de vista de una verdad conquistada mucho después del acontecimiento. Si nuestros análisis son exactos el novelista habría podido limitarse, en este tercer estadio, a una descripción exterior de los comportamientos y de las palabras. La verdad surgiría de contradicciones que se han revelado evidentes. Sin embargo, Proust no ha modificado su técnica. Esta es la realidad, y se explica fácilmente por poco que se piense en las desventajas que presentaría dicha modificación a los ojos de un escritor tan preocupado por la continuidad y por la unidad estéticas como era Marcel Proust. Pero así son las cosas, y las consideraciones que acabamos de presentar podrían pasar por muy abstractas e incluso aventuradas si el propio Proust no confirmara su exactitud en un texto formal. Proust no ha aprovechado la posibilidad que se le ofrecía, pero la tomó en consideración en una curiosa meditación sobre las técnicas novelescas que interrumpe el relato de sus inútiles esfuerzos por engañar a Albertine:

> [...] por consiguiente, mis palabras no reflejaban en absoluto mis sentimientos. Si el lector solo alcanza de ello una impresión bastante tenue, es porque al ser narrador le expongo mis sentimientos al mismo tiempo que le repito mis palabras. Pero si le ocultara los primeros y conociera únicamente las segundas, mis acciones, tan poco relacionadas con ellas, le darían con gran frecuencia la impresión de unas mudanzas tan extrañas que tal vez me creería loco. Procedimiento que, por otra parte, no sería mucho más falso que el que he adoptado, pues las imágenes que me llevaban a actuar, tan opuestas a las que se describían en mis palabras, estaban en ese momento muy oscuras; yo solo conocía imperfectamente la naturaleza que impulsaba mis acciones; hoy conozco claramente su verdad subjetiva.

Hacemos especial hincapié en que las ventajas de una revelación directa solo se presentan en la mente del novelista en las páginas más angustiosas de *La prisionera*, es decir en la parte de la novela en que el deseo metafísico más ha evolucionado; las «mudanzas extrañas» ya están presentes en las regiones en las que reina un deseo más moderado pero su

ritmo es mucho menos veloz. Los términos de las contradicciones están muy alejados entre sí. Si el novelista se contentara con una presentación exterior y cronológica nos iríamos olvidando de ellos –como les ocurre a los propios personajes– y no percibiríamos las contradicciones reveladoras. Para esclarecer el deseo metafísico en ese estadio de su evolución, es menester que el novelista intervenga personalmente; se convierte en un profesor que demuestra un teorema.

En los últimos volúmenes, por el contrario, la enfermedad ontológica se ha agravado hasta tal punto que la existencia del héroe, repitámoslo, pierde su estabilidad. Ni siquiera persiste la apariencia engañosa de permanencia y de homogeneidad. A partir de entonces, el momento existencial, el momento de lo heterogéneo y de lo intermitente, se confunde con la apariencia. Entonces, y solo entonces, es cuando la eliminación del novelista-narrador pasa a ser por lo menos concebible. Podemos imaginar un arte novelesco basado en la mera presentación cronológica de las actitudes y de las palabras contradictorias.

Este procedimiento que consiste en «ocultar los sentimientos y en revelar las palabras» no es el de Proust sino el de Dostoievski, en la mayor parte de su obra. Lo que el autor de *En busca del tiempo perdido* ha definido magistralmente en la cita anterior es la técnica de Dostoievski. Sin embargo, Dostoievski ni siquiera es mencionado. Diríase que el recuerdo del novelista ruso no ha aflorado en Marcel Proust durante la redacción de dicho texto. Dicho olvido no disminuye sino que, por el contrario, aumenta el valor de las reflexiones proustianas, impidiéndonos situar las resonancias dostoievskianas del pasaje en la columna de las reminiscencias literarias. Está bien que sea una meditación sobre las exigencias de su obra lo que conduzca a Marcel Proust hacia la técnica dostoievskiana en el punto preciso en que alcanza la frontera entre su propio terreno y el terreno de su «sucesor». La correspondencia no puede ser fortuita; confirma la unidad del genio novelesco que siempre hemos afirmado. Lejos de abrir un abismo entre los grandes novelistas, el estudio de las técnicas revela un mismo genio de adaptación a posibilidades novelísticas infinitamente variadas.

El procedimiento que consiste en «ocultar los sentimientos y en revelar las palabras» ya no es meramente concebible: se impone como el único

adecuado cuando las «mudanzas extrañas» de que habla Proust adquieren todavía mayor velocidad que al final de *En busca del tiempo perdido* y cuando las imágenes que hacen actuar a los personajes pasan a ser tan oscuras y tan mezcladas que cualquier análisis falsificaría su naturaleza. Esta es exactamente la situación de Dostoievski en la mayor parte de su obra. El procedimiento dostoievskiano fundamental consiste en preparar unas contradicciones que agotan todas las relaciones posibles entre los diferentes personajes de la novela. La obra se divide en una serie de escenas entre las cuales el escritor apenas se preocupa de disponer transiciones. En cada una de estas escenas, los personajes nos revelan una o varias facetas de su caleidoscopio interior. Ninguna escena puede revelarnos la verdad completa de un personaje. El lector solo puede alcanzar esta verdad al término de aproximaciones y de comparaciones que el novelista deja a su cargo.

El lector es quien debe recordar; ya no es el novelista, como en el caso de Proust, quien recuerda por él. Podemos comparar el desarrollo novelesco a una partida de cartas. En Proust la partida se desarrolla lentamente; el novelista interrumpe incesantemente a los jugadores para recordarles las bazas anteriores y adelantar las siguientes. En el caso de Dostoievski, por el contrario, las cartas se abaten muy rápidamente y el novelista deja que la partida se desarrolle hasta su término sin ninguna intervención. El lector tendría que ser capaz de retenerla por completo en su memoria.

En el caso de Proust, la complejidad se sitúa al nivel de la frase; en el de Dostoievski, al nivel de la totalidad de la novela. Podemos abrir *En busca del tiempo perdido* por cualquier página y siempre la entendemos. Pero tenemos que leer una obra de Dostoievski de cabo a rabo sin saltarnos una línea. Tenemos que prestar a la novela la atención que Veltchaninov presta al «eterno marido», la atención del testigo que no está seguro de entender y que teme dejar escapar un detalle revelador.

De los dos novelistas, es evidentemente Dostoievski el que corre mayor riesgo de incomprensión. Obsesionado por este temor, el escritor fuerza los gestos reveladores, subraya los contrastes, multiplica las contradicciones. Estas precauciones se vuelven por otra parte contra él, por lo menos en el espíritu del lector occidental que habla inmediatamente de «temperamento ruso» y de «misticismo oriental». Proust ha previsto perfectamente este peligro en el pasaje de *La prisionera* que citábamos anteriormente. Si

ocultara, nos dice, sus sentimientos revelando al lector sus palabras y sus actos se le creería *casi loco*. Es exactamente esta impresión de locura la que ofrecían a los primeros lectores occidentales los personajes de Dostoievski. Hoy, por un contrasentido tal vez aún más grave, nos prendamos de las «mudanzas extrañas» y celebramos en Dostoievski al creador de personajes *más libres* que los de los demás novelistas. Oponemos Dostoievski a los novelistas «psicológicos» que aprisionan a sus personajes en un laberinto de leyes.

La oposición es falsa pues, en Dostoievski, las leyes no han desaparecido, ellas son las que gobiernan secretamente el caos; son los progresos de la enfermedad ontológica que destruyen las últimas apariencias de estabilidad y de continuidad. El momento de la permanencia, real o ilusoria, de que partían todos los demás novelistas, resulta ahora suprimido. Solo resta el segundo y el tercer momento de la revelación proustiana. Al igual que la revelación stendhaliana o flaubertiana, la revelación dostoievskiana queda reducida a dos momentos. Pero el primer momento no es el mismo; no es el momento de la estabilidad sino el de la intermitencia y del caos; es el segundo momento proustiano. Pasamos sin transición de este momento «existencial» a la permanencia en la nada.

Las escuelas neorrománticas contemporáneas se complacen en convertir este momento existencial en un absoluto. Basta con que las contradicciones del individuo mediatizado se disimulen un poco más para que se las vea como la afloración de un misterioso «inconsciente», fuente de la vida profunda y «auténtica»; tan pronto como estas mismas contradicciones se manifiestan abiertamente son convertidas en la expresión suprema de una «libertad» que también es la «negatividad» y que se confunde, en la práctica, con las oposiciones estériles de la doble mediación. Fieles a las lecciones del primer Arthur Rimbaud, nuestros contemporáneos declaran «sagrado» el desorden de su espíritu.

El neorromanticismo juzga siempre a los novelistas a partir del lugar que ocupa en sus obras el momento «existencial». Evidentemente, este lugar es mucho más amplio en Proust que en los novelistas anteriores y mucho más considerable aún en Dostoievski. En Proust, en efecto, aparece el momento existencial pero de manera oculta y mediata. En Dostoievski, la mayoría de los personajes han alcanzado el estadio paroxístico del deseo metafísico y el momento existencial aparece inmediatamente. Si se descuida

sistemáticamente el tercer momento, que nos aporta, además, la conclusión y la lección moral de las existencias novelescas, podemos ver en Proust un precursor todavía algo tímido de la literatura llamada «existencial» y en Dostoievski a su auténtico fundador. Es lo que hoy hacen los críticos neorrománticos. Evidentemente, los únicos personajes proustianos que consideran completamente satisfactorios son los que se aproximan al estadio dostoievskiano. En especial Charlus. En cuanto a Dostoievski, se le considera inigualable, no porque sea genial, sino por la miseria incrementada de sus personajes. Se le glorifica por lo mismo que, todavía ayer, lo convertía en sospechoso. En suma, el error no ha cambiado de naturaleza. Jamás se percibe que «el existencialismo» de los personajes del subsuelo no depende del propio autor sino del desarrollo de la enfermedad ontológica, de la proximidad y de la multiplicación de los mediadores.

No se diferencia la situación novelesca de la aportación personal del novelista. Sea cual fuere el lugar que ocupa en una obra el momento existencial, nunca es un término, digámoslo una vez más, que suponga una revelación auténticamente novelesca. Lejos de convertirlo en un absoluto, el novelista solo lo ve como una ilusión nueva y especialmente perniciosa. Denuncia en la existencia caótica del personaje del subsuelo una mentira tan monstruosa y más inmediatamente destructora que la hipocresía burguesa. El neorromántico está orgulloso de su revuelta contra esta hipocresía, pero sustenta sobre el misterio de su «inconsciente» o sobre su inefable «libertad» unas esperanzas comparables a las que el burgués de antaño sustentaba sobre la «fidelidad a los principios». El individuo occidental no ha renunciado a su orgullo. Lejos de compartir su fe, el novelista genial se empeña en mostrarnos su vanidad. El neorromántico contemporáneo se cree «liberado» porque percibe claramente el fracaso de la comedia burguesa. Pero no presiente el fracaso que le espera a él mismo, aún más repentino y más desastroso que el del burgués. Como siempre, la ceguera aumenta con la «lucidez». Las víctimas del deseo metafísico están atrapadas en un torbellino cada vez más rápido y con círculos que se estrechan cada vez más. Este efecto de torbellino es el que busca Dostoievski en cada una de sus obras y, en especial, en *Los demonios*.

Las variaciones de las técnicas novelescas dependen esencialmente del

deseo metafísico. Son funcionales. Los caminos siempre son diferentes porque las ilusiones también lo son, pero el objetivo es el mismo: la revelación del deseo metafísico. Hemos visto que Proust tiende a soluciones dostoievskianas en las regiones dostoievskianas de su obra; ahora veremos que Dostoievski tiende a soluciones proustianas en las regiones menos «subterráneas» de su obra.

Los personajes de *Los demonios* pertenecen a dos generaciones diferentes: la generación de los padres y la generación de los hijos, la de los «endemoniados» propiamente dichos. La generación de los padres está representada por el gobernador y su mujer, por el «gran escritor» Karmazinov, por Varvara Petrovna y sobre todo por el inolvidable Stepan Trofimovich. Los padres están más alejados de su mediador que los hijos y es en este universo de los padres donde hay que situar lo que nos complace denominar la «vertiente proustiana» de la obra dostoievskiana. La referencia al novelista francés es legítima, por lo menos en el sentido de que los «padres» mantienen la misma certidumbre ilusoria de permanencia en el ser que los burgueses proustianos. Durante veintidós años de *heroico silencio*, Varvara Petrovna alimenta su odio amoroso contra Stepan Trofimovich. El propio Stepan lleva a su vez una existencia de «muda protesta»; en su espíritu, coincide con las «verdades eternas» del «liberalismo ruso». Frente al caleidoscopio de la vida política petersburguesa y aunque pase la mayor parte de su tiempo leyendo a Paul de Kock y jugando a las cartas, Stepan Trofimovich se ve a sí mismo como un «reproche encarnado». Evidentemente, todo eso no es más que una comedia, pero una comedia tan completamente sincera como la devoción de madame Verdurin a los fieles, al arte y a la patria. En el caso de Stepan Trofimovich y de Varvara Petrovna, al igual que en el de los burgueses proustianos, el ser ya está profundamente dividido y disgregado por un orgullo estéril, pero el mal permanece oculto. Una inquebrantable «fidelidad a los principios» disimula la obra de descomposición. Es menester una grave crisis para que la verdad salga a relucir.

La generación de los padres sigue manteniendo las *apariencias*. Así pues, sitúa a Dostoievski delante de unos problemas de revelación novelesca comparables a los de Marcel Proust en las regiones centrales de su obra. No hay que asombrarse si, para resolver estos problemas, el novelista ruso adopta una solución paralela a la solución proustiana. Dostoievski se

atribuye un narrador. Este narrador se remonta en el pasado, al igual que el narrador proustiano, y relaciona unos hechos muy alejados entre sí a fin de revelar las contradicciones, fruto del deseo metafísico. Dostoievski tiende hacia una técnica narrativa explicativa e histórica, pues, en este punto, no puede prescindir de la narración, de la explicación y de la historia. Cuando los hijos están en escena, el mediador está más próximo, el ritmo de los cambios súbitos se precipita y Dostoievski retorna a la presentación directa; olvida a su narrador, cuyo papel es puramente utilitario. Diríase que ni siquiera percibe los problemas de «verosimilitud» que plantea la desaparición de este intermediario oficial entre el lector y el universo novelesco.

Cuando está con los «padres», y sobre todo con Stepan Trofimovich, el representante más completo de su generación, Dostoievski no puede prescindir de una conciencia testigo. Necesita su testimonio para demoler las obstinadas pretensiones de estos «padres» y revelar el deseo metafísico. Muchos críticos contemporáneos, siguiendo a Jean-Paul Sartre, ven un «obstáculo» a la «libertad» de los personajes en la presencia, dentro de una novela, del propio narrador o de un narrador omnisciente. Estos críticos celebran en Dostoievski al liberador del personaje novelesco, es decir, al creador del personaje del subsuelo; si fueran fieles a sus principios, estos mismos críticos deberían reprochar al novelista ruso la creación de Stepan Trofimovich. Este personaje, tan lleno, sin embargo, de libertad, debería parecerles deficiente desde el punto de vista de la «libertad» pues es perpetuamente observado y analizado por un narrador exterior a la acción novelesca. En todo lo que se refiere a Stepan Trofimovich, la técnica de Dostoievski es bastante próxima a la técnica proustiana.

Se nos objetará que el narrador dostoievskiano es muy diferente del narrador proustiano. Es verdad que no nos ofrece las reflexiones del novelista sobre el arte novelesco. No *es* este novelista exactamente como el narrador proustiano. El narrador dostoievskiano solo posee una de las funciones del narrador proustiano: la función «psicológica»; nos ayuda a desmontar los resortes de algunos personajes. Se nos dirá que es más ingenuo que el narrador proustiano. Nunca sabe tanto como el propio novelista sobre todos esos personajes. Jamás deduce de los hechos y de los gestos que nos hace ver todo lo que de ellos se puede deducir. Sin duda, pero esta diferencia es muy superficial, no puede modificar el estatuto

metafísico del personaje analizado y, en especial, devolverle su «libertad» –¡en la medida en que se pueda hablar de libertad a propósito de una criatura de ficción!–, pues los hechos y los gestos reunidos por el narrador dostoievskiano siempre son aquellos que el lector necesita para conseguir un conocimiento pleno y completo de este personaje. Así pues, el lector debe superar la interpretación más o menos primaria del narrador hacia una verdad más profunda: la verdad metafísica. La inexperiencia y la miopía relativa del narrador garantizan la unidad de tono con la técnica de revelación directa. La atmósfera de enigma que tanto ama Dostoievski siempre se mantiene.

Por otra parte, esta atmósfera de enigma no tiene la importancia que se le atribuye en nuestros días. No procede ciertamente de un «margen de libertad» y de incognoscible dejado al personaje. La libertad está ahí, sin duda, pero no bajo la forma que imaginan los críticos existencialistas. La libertad solo puede afirmarse bajo la forma de una conversión auténtica, la que experimenta, por ejemplo, Stepan Trofimovich al final de la novela. Lo irreconocible es el grado de culpabilidad o de inocencia de un personaje. Y nada más. Suponer que Dostoievski da vía libre a la imaginación, suponer que existe, en su obra, una zona de libertad significa desconocer profundamente el sentido de su genio. El novelista intenta fundamentalmente revelar la verdad; la zona de silencio de su obra es la de las evidencias fundamentales; es la zona de los principios básicos que no se formulan porque la propia novela debe sugerirlos al lector.

Los terrenos novelescos están «soldados» entre sí: cada uno de ellos es una porción más o menos extensa de la estructura total; cada uno de ellos está definido por dos distancias extremas entre mediador y sujeto deseante. Existe, pues, una duración novelesca total cuyos fragmentos están constituidos por las obras. No es en absoluto el azar lo que sitúa a los personajes y los deseos predostoievskianos al final de *En busca del tiempo perdido*. No es en absoluto el azar lo que sitúa a los personajes y los deseos «proustianos» al *comienzo* de esta suma dostoievskiana titulada *Los demonios*. La aventura del héroe novelesco siempre va en la misma dirección: hacernos pasar de las regiones superiores a las regiones inferiores de un terreno novelesco. La carrera heroica es un descenso a los infiernos

que, casi siempre, termina con un retorno a la luz, con una conversión metafísica intemporal. Las duraciones novelescas se encabalgan, pero siempre hay un descenso a los infiernos que comienza en el punto en que se interrumpe la precedente. Existen cien héroes y un héroe único cuya aventura se extiende de un extremo al otro de la literatura novelesca.

Dostoievski percibe este movimiento de caída más claramente que los novelistas anteriores. En *Los demonios*, se esfuerza en hacérnoslo perceptible. El dinamismo del subsuelo se manifiesta en el paso de una generación a otra. Las ilusiones sucesivas parecen independientes, e incluso contradictorias entre sí, pero su desarrollo constituye una historia implacable. La aproximación del mediador es lo que engendra la duración novelesca y le confiere un sentido.

Cada generación encarna una etapa de la enfermedad ontológica. La verdad de los padres permanece largo tiempo oculta pero estalla con una fuerza incomparable en la agitación febril, el desorden y el desenfreno de los hijos. Los padres se asombran de haber producido unos monstruos; ven en sus hijos la antítesis de lo que ellos mismos son. No perciben el vínculo entre el árbol y el fruto. Los hijos, por el contrario, ven claramente la parte de comedia que existe en la indignación de los padres. La «fidelidad a los principios» no les impresiona. Entienden perfectamente que la dignidad burguesa es «mala fe». En el caso de Dostoievski todavía más que en el de Proust, la superación hacia lo bajo caricaturiza la superación hacia lo alto. Supone elementos de sabiduría mezclados con un oscurecimiento. Pero las consecuencias de la lucidez del subsuelo siempre son maléficas; arrastran hacia abajo y no hacia arriba. El enfermo ontológico siempre se enfurece ante seres menos enfermos que él y siempre elige sus mediadores entre esos seres. Siempre intenta hacer descender a su ídolo a su mismo nivel.

Por los frutos conoceremos el árbol. Dostoievski insiste enormemente acerca del vínculo entre las generaciones y la responsabilidad de los padres. Stepan Trofimovich es el padre de todos los endemoniados. Es el padre de Pyotr Verkhovenski; es el padre espiritual de Shatov, de Daria Pavlovna, de Lizabetha Nicolaevna y sobre todo de Stavroguin, ya que todos lo han tenido de preceptor. El asesino es el padre de Fedka, ya que este era su siervo. Stepan Trofimovich ha abandonado a Pyotr, su hijo de sangre, y a Fedka, su hijo para la sociedad. Su retórica generosa y su estética romántica

no impiden que Stepan traicione todas sus responsabilidades concretas. El liberalismo romántico es el padre del nihilismo destructor.

En *Los demonios*, todo parte de Stepan Trofimovich y todo culmina en Stavroguin. Los hijos son la verdad de Stepan, pero Stavroguin, a su vez, es la verdad de los hijos, la verdad de todos los personajes. La generación de los padres encarna el primer momento de la revelación proustiana, tal como lo definíamos anteriormente. La generación de los hijos encarna el segundo momento. Stavroguin encarna, por sí solo, el tercero. Detrás de la «fidelidad a los principios» de los burgueses existe la agitación furiosa de los demonios, y detrás de la agitación furiosa existe la inmovilidad y la nada, la *acedia* glacial de Stavroguin.

Detrás de la moderna fantasmagoría, detrás del torbellino de los acontecimientos y de las ideas, al término de la evolución cada vez más acelerada de la mediación interna, existe la nada. El alma ha llegado a un punto muerto. Stavroguin encarna este punto muerto: la pura nada del orgullo absoluto.

Todos los personajes de *Los demonios*, pero también todos los héroes de las novelas anteriores así como todas las víctimas del deseo metafísico, están centrados en Stavroguin. Este monstruo no pertenece a una tercera generación, pues el espíritu que encarna es tan intemporal como el Espíritu de Dios; es el espíritu del desorden, de la podredumbre y de la nada.

El Dostoievski de *Los demonios* alcanza la epopeya del mal metafísico. Los personajes de la novela adquieren una significación casi alegórica. Stepan Trofimovich es el Padre, Stavroguin el hijo, y el conspirador lioso, Pyotr Verkhovenski, no es otro que el grotesco Espíritu de una demoniaca Trinidad.

11. EL APOCALIPSIS DOSTOIEVSKIANO

La influencia «existencialista» ha puesto de moda la palabra «libertad». Se nos dice constantemente que para que el novelista alcance la genialidad debe «respetar» la libertad de sus personajes. Nunca se nos dice, desdichadamente, en qué puede consistir este respeto. Cuando es aplicada a la novela, la noción de libertad resulta necesariamente ambigua. Si el novelista es libre, no se acaba de ver cómo podrían serlo sus personajes. La libertad no se comparte, ni siquiera entre la criatura y su creador. Se trata de un dogma fundamental y, gracias a él, Jean-Paul Sartre se compromete a demostrar la imposibilidad de un Dios creador. Lo que es imposible para Dios no podría ser posible para el novelista. O bien el novelista es libre y sus personajes no lo son, a bien los personajes son libres y el novelista, al igual que Dios, no existe.

Diríase que estas contradicciones lógicas no quitan el sueño a los teóricos de la ficción contemporánea. Su «libertad» es el fruto de una confusión extrema entre algunos usos filosóficos del término y sus usos cotidianos. Para la mayoría de los críticos, libertad es sinónimo de espontaneidad. El novelista tiene que prescindir de la «psicología»; en otras palabras, tiene que crear personajes cuyas acciones nunca son *previsibles*. Y, cosa extraña, se atribuye a Dostoievski la paternidad del personaje espontáneo. *Memorias del subsuelo* es objeto de comentarios especialmente elogiosos. Les falta poco para convertirlo en el breviario de la nueva escuela.

Se extienden, preferentemente, sobre la primera parte de *Memorias del subsuelo*, y solo se considera de la segunda, la única típicamente novelesca, la asombrosa libertad –entiéndase espontaneidad– del personaje del subsuelo. Esta prodigiosa independencia sin duda nos ofrece «efectos sorprendentes», en los que se nos invita a buscar nuestro más claro placer estético.

Los críticos hacen como si no vieran al insolente oficial, ni a Zvierkov. Suprimen pura y simplemente al mediador. No perciben las leyes del deseo

subterráneo, análogas a las de Proust pero aún más rigurosas. Se extasían ante las atroces convulsiones del personaje del subsuelo. Se congratulan de su carácter «irracional». Admiran esos libres sobresaltos y falta poco para que recomienden su utilización higiénica al propio lector.

El hombre del subsuelo debe necesariamente causar estupor si eliminamos los medios de comprenderlo. Suprimamos el deseo metafísico y la mecánica se convierte en espontaneidad y la esclavitud en libertad. Ya no se perciben las obsesiones del personaje ni la pasión furiosa que se apodera de él tan pronto como se siente rechazado. Ya no hay convulsiones grotescas sino una «rebelión magnífica» contra la sociedad y la «condición humana».

El hombre del subsuelo que así proponen a nuestra admiración no tiene nada que ver con el que creó Dostoievski pero se parece bastante, en cambio, al tipo de héroe que la ficción contemporánea reproduce incansablemente. Ni el Roquentin de *La náusea*, ni el Meursault de *El extranjero*, ni los vagabundos de Samuel Beckett desean metafísicamente. Estos personajes están aquejados de males muy diferentes, pero no padecen el más temible de todos: el deseo metafísico. Nuestros héroes contemporáneos nunca imitan a nadie. Todos ellos son perfectamente autónomos y podrían repetir a coro, con el Teste de Valéry: «Tenemos un aire *cualquiera*, pero todos nosotros nos sostenemos enteramente por nosotros mismos».

Cabe observar muchas semejanzas exteriores entre esta ficción reciente y Dostoievski. Por una y otra parte existe el mismo odio de los *Otros*, el mismo desorden radical, la misma «polimorfia» en el derrumbamiento de todos los valores burgueses. Pero aún son más esenciales las diferencias. Nuestros héroes contemporáneos siguen manteniendo intacta su preciosa libertad; el hombre del subsuelo aliena la suya a su mediador. Nosotros confundimos nuestra libre espontaneidad con la esclavitud del subsuelo. ¿Cómo podemos cometer un error tan grosero?

Una de dos: o bien estamos exentos de cualquier deseo metafísico, o bien este deseo nos posee hasta tal punto que escapa por completo a nuestra visión. La primera hipótesis no es muy verosímil, ya que el novelista ruso traduce fielmente –nos lo repite a cada instante– la verdad de nuestra época. Así pues, hay que adoptar la segunda hipótesis. Dostoievski habla mejor de nosotros que nuestros propios escritores porque revela un deseo metafísico

que nosotros conseguimos disimular. Conseguimos disimular al mediador incluso cuando leemos a Dostoievski; admiramos al novelista ruso sin entender la naturaleza de su arte.

Si Dostoievski es verdadero, nuestros héroes son falsos. Son falsos porque halagan nuestra ilusión de autonomía. Nuestros héroes son nuevas mentiras románticas destinadas a prolongar los sueños prometeicos a los que se agarra desesperadamente el mundo moderno. Dostoievski revela un deseo que nuestra ficción y nuestra crítica no hacen más que reflejar. Nuestra ficción nos oculta al mediador en la existencia cotidiana. Nuestra crítica nos oculta a este mismo mediador en la obra escrita expresamente para revelar su presencia. Amparándose en Dostoievski, esta crítica introduce, sin saberlo, un lobo feroz en el aprisco existencialista.

Detrás de las semejanzas superficiales, la oposición entre Dostoievski y la ficción contemporánea es irreductible. Siempre se dice que Dostoievski repudia la unidad *psicológica* de los personajes novelescos y con ello se pretende demostrar su acuerdo con nuestros novelistas. Pero nuestros novelistas solo denuncian esta unidad psicológica para mejor asentar la unidad metafísica. A esta unidad metafísica apuntaba ya la burguesía a través de la unidad psicológica. Las ilusiones burguesas de permanencia y de estabilidad se han desvanecido pero el objetivo no ha cambiado. Este objetivo es el que se persigue obstinadamente, bajo el nombre de libertad, en el seno de la angustia y del caos.

Dostoievski rechaza tanto la unidad psicológica como la unidad metafísica. Solo rechaza la ilusión psicológica para conseguir disipar la ilusión metafísica. La voluntad de autonomía engendra la esclavitud pero el hombre del subsuelo no lo sabe, no quiere saberlo. Nosotros tampoco lo sabemos, o no queremos saberlo. Así pues, es cierto que nos parecemos al hombre del subsuelo, pero no por las razones que nos dan los críticos.

El error de los críticos respecto a *Memorias del subsuelo* sería imposible sin una identificación típicamente romántica entre criatura y creador. Se atribuyen a Dostoievski todas las opiniones de su héroe del subsuelo. Se pone el acento en la primera parte del relato porque constituye un formidable ataque contra el cientifismo y el racionalismo moderno. Es probable que Dostoievski comparta la repulsión de su personaje hacia las mediocres utopías del agonizante siglo XIX. Pero no hay que confundir este acuerdo parcial con un acuerdo universal. No hay que confundir al novelista

con su propio personaje, sobre todo si el novelista saca a este personaje de sí mismo. El Dostoievski del subsuelo no es el Dostoievski genial, es el Dostoievski romántico de las obras anteriores. El Dostoievski del subsuelo nunca nos habla del subsuelo, nos habla de lo «bello y de lo sublime», nos habla de una miseria trágica o sublime a lo Victor Hugo. El Dostoievski que nos describe el subsuelo está a punto de salir; proseguirá su penosa ascensión de obra maestra en obra maestra hasta llegar a la paz y a la serenidad de *Los hermanos Karamázov*.

El subsuelo es la verdad que se oculta detrás de las abstracciones racionalistas, románticas o «existenciales». El subsuelo es la agravación de un mal preexistente, es una proliferación cancerosa de la metafísica que habíamos creído suprimida. El subsuelo no es la revancha del individuo sobre la fría mecánica racionalista. No hay que sumergirse en ella como si nos aportara la salvación.

El héroe del subsuelo atestigua, a su manera, la auténtica vocación del individuo. En cierto modo, la atestigua más vigorosamente que si estuviera menos enfermo. Cuanto más atroz se hace el deseo metafísico, más insistente es el testimonio. El subsuelo es la imagen invertida de la verdad metafísica. Esta imagen se va haciendo cada vez más clara a medida que nos hundimos en el abismo.

Una lectura atenta impide cualquier confusión entre el novelista y su personaje. Lo que escribe Dostoievski no es una confesión lírica sino un texto satírico de una comicidad sin duda amarga, aunque prodigiosa.

Yo, yo soy uno y ellos, ellos son todos... Esta es la divisa del subsuelo. El héroe quiere expresar el orgullo y el dolor de ser único, se cree en la obligación de abarcar la particularidad absoluta pero finaliza en un principio de aplicación universal, desemboca en una fórmula casi algebraica en su anonimato. Esta boca ávida que se cierra sobre la nada, este esfuerzo de Sísifo constantemente renovado, resume perfectamente la historia del individualismo contemporáneo. El simbolismo, el surrealismo, el existencialismo se han esforzado sucesivamente por dar un contenido a la fórmula del subsuelo. Pero estas empresas triunfan en la medida en que fracasan. Es menester que fracasen para que las multitudes puedan repetir a coro: *Yo, yo soy uno y ellos, ellos son todos*. La obra romántica pone en circulación un conjunto de símbolos y de imágenes que no están destinados a la comunión sino a la separación universal. Al igual que las restantes

fuerzas sociales de la época, nuestra literatura tiende a la uniformidad incluso cuando cree combatirla, pues la vía de la nivelación es una *vía negativa*. Pensemos en la industria norteamericana que «personaliza» sus productos en gran serie. Toda una juventud «personaliza» a escaso coste su angustia anónima identificándose con un mismo héroe en *contra* de todos los demás hombres.

El hombre del subsuelo nunca está tan próximo a los *Otros* como cuando se cree totalmente separado de ellos. *Yo, yo soy uno y ellos, ellos son todos*. El carácter intercambiable de los pronombres salta a la vista y nos lleva brutalmente de lo individual a lo colectivo. El individualismo pequeñoburgués se ha vaciado por completo de sentido. La imagen de Sísifo no es exacta. Cada uno de nosotros es para sí mismo su propio tonel de las Danaides que se esfuerza inútilmente por llenar. Los existencialistas nos aseguran que han renunciado a este juego inútil. Pero no han renunciado al tonel. Les parece admirable que esté vacío.

Creemos que Dostoievski se confunde con su personaje porque jamás lo interrumpe. De acuerdo, pero el hombre del subsuelo es víctima de su fórmula y Dostoievski no. El héroe es incapaz de reír porque no puede superar el individualismo de oposición. Nuestros contemporáneos son tan tristes como él. Esta es la razón de que desposean a Dostoievski de su prodigioso humor. No ven que Dostoievski se ríe de su héroe. *Yo, yo soy uno de ellos, ellos son todos*. La ironía dostoievskiana aparece en fórmulas admirables, pulveriza las pretensiones «individualistas», disgrega las «diferencias» que parecen monstruosas a las conciencias enfrentadas. No sabemos reír con Dostoievski porque no sabemos reírnos de nosotros mismos. Mucha gente celebra actualmente *Memorias del subsuelo* sin pensar en que desentierra su propia caricatura genial escrita hace cerca de un siglo.

A partir de la primera, y sobre todo de la Segunda Guerra Mundial, la descomposición de los valores burgueses se ha acelerado; el terreno occidental es cada día más semejante a aquel del cual sacó Dostoievski sus grandes obras. Para devolver a *Memorias del subsuelo* todo su mordiente, y la crueldad que se le reprochaba tiempo atrás al novelista ruso, basta, casi siempre, con efectuar unas pocas y pequeñas transposiciones. Desplazad al

hombre del subsuelo de las orillas del Neva a las orillas del Sena. Sustituid su vida burocrática por una carrera de escritor y veréis surgir prácticamente en cada línea de este texto genial una parodia feroz de los mitos intelectuales de nuestra época.

Recordamos, sin duda, la carta que el hombre del subsuelo se propone enviar al oficial insolente. Esta carta es un llamamiento oculto al mediador. El héroe se dirige a su «adorable perseguidor» de la misma manera que el fiel a su dios, pero quiere persuadirnos, y acaba por persuadirse él mismo, de que se aleja de él horrorizado. Nada humilla en mayor medida el orgullo del subsuelo que este llamamiento al *Otro*. Esta es la razón de que la carta solo contenga insultos.

Esta dialéctica del llamamiento que se niega a sí mismo reaparece en la literatura contemporánea. Escribir, y sobre todo publicar una obra, equivale a llamar al público, a romper, mediante un gesto unilateral, la relación de indiferencia entre Uno y los *Otros*. Nada humilla tanto el orgullo del subsuelo como esta iniciativa. El aristócrata de antaño ya intuía en la carrera de las letras algo plebeyo y bajo en lo que su orgullo no encajaba demasiado bien. Madame de La Fayette hacía publicar su obra por Segrais. Es posible que el duque de La Rochefoucauld se hiciera robar la suya por uno de sus lacayos. La gloria más o menos burguesa del artista llegaba a estos escritores aristocráticos sin que hubieran hecho nada por solicitarla.

Lejos de desaparecer con la Revolución, este puntillo de honor literario se hace todavía más vivo en la época burguesa. A partir de Paul Valéry, solo se llega a gran hombre de mala gana. Después de veinte años de desdén, el inventor de monsieur Teste cede a la súplica universal y concede a los *Otros* la limosna de su genio.

El escritor proletarizado de nuestro tiempo no dispone de amigos influyentes ni de lacayos. Está obligado a servirse a sí mismo. El contenido de sus obras estará enteramente dedicado, por consiguiente, a negar el sentido del continente. Nos hallamos en el estadio de la carta subterránea. El escritor dirige un antillamamiento al público bajo forma de antipoesía, de antinovela, o de antiteatro. Se escribe para demostrar al lector que el autor se ríe de sus favores. Intentan hacer saborear al *Otro* la calidad rara, inefable y nueva del desprecio que sienten por él.

Jamás se ha escrito tanto, pero siempre es para demostrar que la comunicación no es posible, ni siquiera deseable. Las estéticas del

«silencio» que nos abruman proceden evidentemente de la dialéctica del subsuelo. Durante largo tiempo el escritor romántico ha intentado convencer a la sociedad de que le daba mucho más de lo que recibía de ella. A partir de finales del siglo XIX, cualquier idea de reciprocidad, incluso imperfecta, en las relaciones con el público se ha hecho insoportable. El escritor sigue haciéndose imprimir pero, para ocultar este crimen, hace cuanto puede para impedir que se le lea. Anteriormente pretendía que solo se hablaba a sí mismo; en nuestros días pretende que habla para no decir nada.

Miente. Al igual que en el pasado el escritor habla para seducirnos. Sigue buscando en nuestros ojos la admiración que nos inspira su talento. Hace cuanto puede, se objetará, para que lo detestemos. Es cierto, pero es porque ya no puede hacernos la corte abiertamente. Necesita fundamentalmente convencerse de que no intenta halagarnos. Así pues, nos hará una corte *negativa*, a la manera de los apasionados dostoievskianos.

El escritor se engaña si, actuando de este modo, cree protestar contra «la opresión de clase» y la «alienación capitalista». La estética del silencio es uno de los últimos mitos románticos. El pelícano de Musset y el albatros baudelairiano nos dan risa, pero, al igual que el ave fénix de la fábula, renacen incesantemente de sus cenizas. No pasarán diez años sin que se reconozca en «la escritura blanca» y su «grado cero» unos avatares cada vez más abstractos, cada vez más efímeros y enclenques de los nobles pájaros románticos.

Pensamos en este momento en una segunda escena de *Memorias del subsuelo*, la del banquete Zvierkov, a la que el hombre del subsuelo acaba por asistir pero en la que se comporta de manera muy extraña:

> Yo sonreía despectivamente y me paseaba por el otro lado de la habitación, a lo largo de la pared, frente al diván, desde la mesa hasta la estufa y viceversa. Quería demostrarles por todos los medios que no me hacían ninguna falta; sin embargo, en mis idas y venidas pisaba con fuerza y hacía sonar mis tacones. Pero era en vano. Ellos no me hacían ningún caso. Tuve la paciencia de pasearme así ante ellos, desde las ocho hasta las once, siempre por el mismo sitio: desde la mesa hasta la estufa y desde la estufa hasta la mesa.

Muchas obras contemporáneas se parecen a este paseo interminable. Si realmente fuera cierto que «no nos hacían ninguna falta» no pisaríamos con fuerza haciendo sonar los talones, y nos volveríamos a casa. No somos unos

extranjeros, somos más bien esos bastardos de que habla Jean-Paul Sartre. Nos proclamamos libres pero no decimos la verdad. Estamos hipnotizados por dioses ridículos, y nuestro dolor aumenta al saberlos ridículos. Al igual que el hombre del subsuelo, todos nosotros gravitamos en torno a esos dioses, en la incómoda órbita que nos fija el equilibrio entre fuerzas contradictorias.

Ya estaba así Alcestes, de pie, cruzado de brazos, con la mirada colérica, detrás del sillón en que Celimena cotilleaba con sus marquesitos. Alcestes es ridículo mientras no consigue alejarse. El romántico Rousseau adopta la causa de Alcestes. Llena a Molière de reproches porque Molière nos hace reír del misántropo. Nuestros propios románticos tratarían de igual manera a Dostoievski si sus intenciones cómicas no se les escaparan. El espíritu de seriedad es el mismo, pero el ángulo de visión todavía se ha estrechado más. Para reírse con Molière, o para reírse con Dostoievski, hay que superar las fascinaciones románticas. Hay que entender que solo y exclusivamente el deseo es lo que retiene a Alcestes detrás del canapé de Celimena. El deseo es lo que retiene al hombre del subsuelo en la sala de banquetes. El deseo es lo que pone en las bocas románticas las frases vengadoras y las imprecaciones contra Dios y los hombres. El misántropo y la coqueta, el héroe del subsuelo y su adorable perseguidor, son siempre las dos caras de un mismo deseo metafísico. El genio auténtico supera las oposiciones engañosas y nos permite reírnos de unos y de otros.

El deseo metafísico arrastra a sus víctimas al lugar ambiguo de la fascinación, intermediario exactísimo entre el auténtico desapego y el contacto íntimo con la cosa deseada. Este extraño territorio en el que explora Franz Kafka: *Das Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft*, la frontera entre la soledad y la comunión, equidistante de ambas, excluyéndolas a las dos. El ser fascinado que quiere ocultarnos su fascinación, y ocultársela a sí mismo, siempre debe fingir que vive de acuerdo con uno u otro de esos dos modos de existencia, los únicos compatibles con la libertad y la autonomía que se jacta de disfrutar. Hallándose estos dos polos de la auténtica libertad a igual distancia del lugar en que habita, el ser fascinado carece ya de razones para elegir uno en lugar del otro. Está tan próximo y tan alejado tanto de la proximidad como del alejamiento; por consiguiente, puede pretender tanto este como aquella, y con tanta como tan poca verosimilitud. Así pues, podemos prever que la

fascinación se disimulará con la misma frecuencia detrás de la máscara del «compromiso» como detrás de la del «desempeño». Esto es exactamente lo que demuestra la historia del romanticismo moderno y del contemporáneo. Los mitos de la soledad –sublime, despreciativa, irónica e incluso «mística»– alternan regularmente con los mitos contrarios y no menos falaces del abandono sin reservas a las formas sociales y colectivas de la existencia histórica... Podemos prever igualmente que el ser fascinado, al llegar al estadio paroxístico de su mal, se volverá completamente incapaz de mantenerse en la pose originariamente elegida y cambiará a cada momento de historia. El hombre del subsuelo pertenece a este estadio; este es el motivo de que en su breve confesión no exista el menor eco de ninguna actitud romántica.

Ya hemos visto al hombre del subsuelo en la «soledad» y el «desempeño». Sigámosle ahora en su «compromiso». Zvierkov y sus amigos se han levantado de la mesa; se disponen a terminar la fiesta en una casa de mala fama. El despreciativo paseo carece ahora de objeto. ¿Se decidirá finalmente el héroe del subsuelo a levantar el sitio, regresará a su cuartucho y retomará el hilo de antiguos ensueños? ¿Bailará de nuevo «en el lago de Como» y «exiliará al papa a Brasil»? ¿Cultivará directamente «lo bello y lo sublime»? En absoluto. Se precipitará tras las huellas de su mediador.

Mientras el mediador está inmóvil, no es difícil simular la «contemplación serena» pero, tan pronto como el ídolo se oculta, la máscara de la indiferencia rueda por el polvo. Entramos, según parece, en la temible claridad de la verdad. El hombre del subsuelo no puede protegerse por completo de esta claridad, pero sabe velar su resplandor. Lo vemos trotar, con la espada de la obsesión al cinto, en busca del absurdo Zvierkov, pero no es así como él se verá a sí mismo. Repudia los sueños estériles del arte por el arte; manifiesta preferirlos al duro contacto con la verdad. Se fabrica, en suma, una doctrina del compromiso. Siempre hay que presentar como elegido lo que no es objeto de ninguna elección. Desde lo alto de su nueva «verdad», el hombre del subsuelo contempla con desprecio «lo bello y lo sublime» de antes; ridiculiza las quimeras románticas que un instante antes seguían justificándolo ante sus propios ojos:

–¡Aquí tienes, por fin, el choque con la realidad, aquí lo tienes! –mascullaba yo mientras bajaba

rápidamente la escalera–. Ya no se trata del Papa, que abandona Roma para ir al Brasil; ya no se trata del baile en el lago de Como.

«¡Eres un canalla! –me pasó por la cabeza–, si te ríes ahora de eso.»

La última frase es especialmente sabrosa: el hombre del subsuelo se reprocha un exceso de dureza respecto a sus propios «errores»; Dostoievski no puede desvelar el alma de su héroe sin arrojar igualmente una luz implacable pero saludable sobre todas las excusas que nos ayudan a vivir. Hay cantidad de «existencialismo» en el subsuelo; cantidad de surrealismo en el primer Stavroguin, el que besa en la boca a las mujeres de los funcionarios en los bailes de los gobiernos civiles. El novelista no olvida ni a los que santifican el terror, ni a los que sancionan el desenfreno, ni a los discípulos de Saint-Just, ni a los alumnos del marqués de Sade.

Las artimañas de un orgullo siempre ocupado en renegar de sus dioses se encarnan en Dostoievski en personajes de ficción, y las reencontramos en nuestros días bajo forma de teorías filosóficas y estéticas. Estas teorías no hacen más que reflejar el deseo; lo disimulan en el corazón de este reflejo; Dostoievski lo revela.

Al escribir *Memorias del subsuelo*, Dostoievski accede por primera vez al plano de la revelación novelesca. Escapa a la indignación y a la justificación egotistas; renuncia a los frutos literarios del subsuelo, a lo «bello y lo sublime» de las *Noches blancas*, al miserabilismo de los *Humillados y ofendidos*. Deja de llamar compromiso o desempeño a la inmutable distancia de la fascinación. Y describe todas las mentiras de que está a punto de desprenderse. La salvación del hombre no se diferencia de la salvación del novelista.

Solo un contrasentido radical respecto al mensaje de su obra nos permite sumar a Dostoievski a nuestras propias mentiras y renovar la paradoja de la crítica romántica sumando *Don Quijote* o *Rojo y negro*. La analogía entre todos esos malentendidos no debe sorprendernos: en cada ocasión, una misma necesidad engendra una misma confusión entre la obra novelesca y la obra romántica. El propio deseo metafísico sugiere a todos los novelistas interpretaciones aberrantes. Comprobamos, una vez más, hasta qué punto la habilidad del mal ontológico transforma los obstáculos en recursos y los adversarios en aliados.

Interpretar correctamente la obra de Dostoievski significa descubrir en ella la revelación del deseo metafísico en su fase suprema. Para llevar a buen término esta tarea, hay que comenzar por escapar a la ilusión que acompaña este deseo. Y precisamente esa ilusión invade nuestro universo. El deseo «dostoievskiano» triunfa entre nosotros; la misma popularidad del novelista ruso nos aporta una prueba paradójica de este hecho. Así pues, el problema que plantea Dostoievski es especialmente complejo. La verdad dostoievskiana no es menos débil ni menos despreciada que la de otros novelistas; las ilusiones que denuncia Dostoievski, por el contrario, son en nuestros días, incomparablemente más vigorosas que las ilusiones denunciadas por Cervantes, Stendhal, Flaubert e incluso Marcel Proust. Es, como siempre, en la literatura donde estas ilusiones encuentran su expresión más adecuada. Revelar la verdad del novelista significa, por consiguiente, revelar la mentira de nuestra propia literatura y viceversa. Ya hemos comprobado este hecho y lo comprobaremos de nuevo.

A partir del momento en que resistimos sus prestigios, el neorromanticismo contemporáneo se nos aparece como más abstracto y más quimérico todavía que los romanticismos anteriores. Todos ellos sin excepción alguna, exaltaban la fuerza del deseo. Hasta *El inmoralista* y hasta *Los alimentos terrenales* de Gide, el héroe es el ser del deseo más intenso. Este deseo intenso es el único deseo espontáneo. Se opone a los deseos de los *Otros*, que siempre son más débiles porque están *copiados*. El romántico ya no puede ocultarse a sí mismo el papel que desempeña la imitación en la génesis del deseo pero este papel permanece unido, en su espíritu, a una debilitación del deseo original. La copia del deseo es concebida como un calco bastante grosero; los deseos copiados están siempre *más desdibujados* que los deseos originales. En otras palabras, estos deseos no son nunca los nuestros: siempre son nuestros deseos, en efecto, los que nos parecen más intensos de todos. El romántico cree salvaguardar la autenticidad de su deseo reclamando para sí mismo el deseo más violento.

El romanticismo contemporáneo parte del principio inverso. Son los *Otros* quienes desean intensamente, ¡el héroe, es decir el Yo, desea débilmente o incluso no desea en absoluto! Roquentin desea menos cosas y las desea con menor intensidad que los burgueses de Bouville; desea menos que Annie. Es el único personaje de *La náusea* que sabe que «la aventura»

no existe, es decir, que el deseo exótico, el deseo metafísico siempre es decepcionante. También Meursault tiene solo deseos «naturales» y espontáneos, o, lo que es lo mismo, limitados, acabados y sin futuro. También él rechaza la aventura, que se presenta bajo el aspecto de un viaje a París. Sabe perfectamente que el deseo metafísico es lo que transfigura las cosas lejanas.

El primer romántico intentaba demostrar su espontaneidad, o sea su divinidad, deseando más intensamente que los *Otros*. El segundo romántico intenta demostrar exactamente lo mismo por medios opuestos. Este cambio llegó a ser necesario a causa de la aproximación del mediador y de los progresos constantes de la verdad metafísica. Ya nadie cree, en nuestros días, en los hermosos deseos espontáneos. Detrás de la pasión frenética del primer romanticismo, los más ingenuos reconocen la silueta del mediador. Entramos finalmente en lo que madame Nathalie Sarraute, citando a Stendhal, denomina «la era de la sospecha».

La violencia del deseo ya no es un criterio de espontaneidad. La *lucidez* de nuestra época sabe reconocer la presencia de lo sagrado en los deseos que parecen más naturales. La reflexión contemporánea descubre «mitos» y «mitología» en cada uno de nuestros deseos. El siglo XVIII desmitificaba la religión; el siglo XIX desmitificaba la historia y la filología; nuestra época desmitifica la vida cotidiana. Ni un solo deseo escapa al desmitificador pacientemente ocupado en construir sobre todos estos cadáveres de mitos el mayor mito de todos, el de su propio desapego. Solo él, según parece, no desea nunca. Siempre intenta, en suma, convencer a los *Otros* y sobre todo convencerse a sí mismo de que es perfecta y divinamente autónomo.

Así pues, comprobamos una vez más que la lucidez y la ceguera crecen concertadamente. La verdad es ahora tan deslumbrante que hay que tomarla en consideración, aunque solo sea para escapar de ella. Esta horrible verdad es la que arrastra al sujeto a unas mentiras cada vez más delirantes. Los primeros románticos disfrazaban su deseo pero no negaban su existencia. La ascesis *para* el deseo solo reinaba entonces en el jardín público, el salón y el dormitorio. Ahora triunfa en el secreto de la conciencia y en el monólogo interior.

Al héroe del deseo mayor sucede el héroe del deseo menor. Pero la división maniquea entre el *Yo* y el *Otro* no ha desaparecido; es la que gobierna secretamente las metamorfosis del héroe romántico. La excepción

siempre se opone a la norma de la misma manera en que el Bien se opone al Mal. Meursault es el único inocente en un océano de culpables; muere víctima de los *Otros*, como moría Chatterton. Es el juez de sus jueces, como todos los románticos antes que él. El héroe siempre escapa a la maldición que arroja su creador contra el resto de los hombres. Siempre hay alguien que sale del apuro romántico y este alguien es necesariamente YO el autor antes que YO el lector.

Esta verdad del neorromanticismo contemporáneo es la que revela Albert Camus, bajo el velo de una alegoría transparente, en una obra admirable y liberadora llamada *La caída*. Superando su romanticismo inicial, el romanticismo de *El extranjero* y de *La peste*, el escritor denuncia en la literatura comprometida y en la literatura descomprometida unos intentos gemelos de justificación. Al igual que *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, esta obra queda por debajo de cualquier reconciliación; al igual que *Memorias del subsuelo*, supera el romanticismo. Albert Camus murió en el momento en que, sin duda, se abría ante él una nueva carrera.

Después de haberse identificado con el héroe del deseo mayor, los lectores románticos se identifican, en nuestros días, con el héroe del deseo menor. Siempre se identifican dócilmente con los héroes que ofrecen *modelos* a su pasión de *autonomía*. Don Quijote, empujado por la misma pasión, se identificaba con Amadís de Gaula. La mitología que alimenta la ficción contemporánea corresponde a un estadio nuevo del deseo metafísico. Nosotros nos creemos antirrománticos porque repudiamos altivamente los romanticismos anteriores. Nos parecemos a esos amigos de don Quijote que se empeñan en curar al desdichado de su locura porque ellos mismos son en sí, bajo una forma agravada, sus víctimas.

Tan pronto como el sujeto deseante percibe el papel de la imitación en su propio deseo debe renunciar al deseo o renunciar a su orgullo. La *lucidez* moderna desplaza y amplía el problema de la ascesis. Ya no se trata de renunciar momentáneamente al objeto para poseerlo mejor, sino de renunciar al propio deseo. Hay que elegir entre el orgullo y el deseo, ya que el deseo nos convierte en esclavos.

El no deseo vuelve a convertirse en privilegio, como ocurría en el caso del sabio antiguo o del santo del cristianismo. Pero el sujeto deseante

retrocede, amedrentado, ante la idea de la renuncia absoluta. Busca escapatorias. Intenta crearse un personaje en el cual la ausencia de deseo no sea penosamente conquistada, sobre la anarquía de los instintos y de la pasión metafísica. El héroe sonámbulo creado por los novelistas norteamericanos es la «solución» de este problema. El no deseo de este héroe no recuerda en nada el triunfo del espíritu sobre las fuerzas malvadas, ni la ascesis que predican las grandes religiones y los humanismos superiores. Recuerda más bien un embotamiento de los sentidos, una pérdida total o parcial de la curiosidad vital. En el caso de Meursault este estado «privilegiado» se confunde con la pura esencia individual. En el caso de Roquentin, una gracia repentina desciende sobre el héroe bajo forma de *náusea* sin que se sepa bien por qué. En otras muchas obras la estructura metafísica resulta menos aparente; hay que desprenderla de la ficción que la expresa y la disimula. El alcohol, los estupefacientes, el dolor físico muy intenso, los abusos eróticos pueden destruir o embotar el deseo. El héroe alcanza entonces un estado de *embrutecimiento lúcido* que constituye la última de las poses románticas. Evidentemente, este no deseo no tiene nada que ver con la abstinencia y la sobriedad. Pero el héroe pretende realizar en la indiferencia, por mero capricho y casi sin darse cuenta, todo lo que los *Otros* realizan por deseo. Este héroe sonámbulo respira la «mala fe». Intenta resolver el conflicto entre orgullo y deseo sin formularlo nunca claramente. Es posible que se precise un orgullo más extremo para plantear claramente el problema. Paul Valéry, en la época de «La velada con el señor Teste», fue el hombre de este orgullo. El valérismo enfrenta el vanidoso que desea por el *Otro* y para el *Otro* con el orgulloso que solo desea su propia nada. Único individualista digno de este nombre, el orgulloso ya no aleja su nada en el deseo, sino que la convierte, al término de una ascesis radical del espíritu, en el mismo objeto de su adoración. El objetivo siempre es la autonomía divina pero la dirección del esfuerzo se invierte. Sustentar toda la existencia en esta nada que se lleva consigo significa transformar la impotencia en omnipotencia, ensanchar la isla desierta del Robinson interior hasta las dimensiones del infinito.

«Quitadlo todo para que yo pueda ver», exclama monsieur Teste en su *log-book*. En el límite extremo de este despojamiento interior, el orgullo debe llegar a aferrarse a sí mismo en la luz original de un Yo puro. Pasar de

la vanidad al orgullo es pasar de lo comparable a lo incomparable, de la división a la unidad, de la angustia masoquista al «desdén soberano».

La meditación nietzscheana se sitúa en la misma dimensión de individualismo que la empresa de monsieur Teste. La superhumanidad se basará en una doble renuncia a la trascendencia vertical y a la trascendencia desviada. Zaratustra se esfuerza en penetrar en el santuario de su propia existencia al término de una ascesis purificadora análoga a la ascesis religiosa, pero de sentido inverso. Esta analogía es perpetuamente subrayada por el estilo y las imágenes bíblicas. *Así habló Zaratustra* es un nuevo Evangelio que pone fin a la era cristiana.

El orgullo ya no es en este caso la inclinación natural del hombre sino la más elevada, la más austera de todas las vocaciones. El orgullo solo se muestra rodeado de sus virtudes teologales. El confesor de madame Teste reconoce en este cortejo todas las virtudes cristianas con la única excepción de la caridad. El pensador nos propone un ideal de cuasisantidad que parece destinado, en esta ocasión, a seducir a los espíritus más nobles y más fuertes.

¿Con qué mirada vería Dostoievski esta suprema tentación que Nietzsche y Valéry insinúan a los hombres del siglo XX? Zaratustra y monsieur Teste nos parecen a mil leguas del desorden del subsuelo. ¿Escaparán estos héroes a la condena que el novelista ruso, y tras él toda la literatura novelesca, hace pesar sobre las ambiciones prometeicas? Para contestar a esta pregunta suprema, hay que interrogar de nuevo a *Los demonios*. En esta obra inagotable se desarrolla el auténtico diálogo entre Nietzsche y Dostoievski. El ingeniero Kirilov, que resuelve suicidarse por orgullo, lleva al punto decisivo la partida decisiva, indefinidamente eludida hasta él.

El pensamiento de Kirilov, al igual que el de Nietzsche, tiene su punto de partida en una meditación sobre Cristo y el destino del cristianismo. Cristo ha puesto a los hombres tras las huellas de Dios; les ha permitido vislumbrar la eternidad. El impotente esfuerzo de los hombres recae sobre la humanidad y engendra el universo atroz de la trascendencia desviada. Si no ha habido resurrección, si las leyes naturales no exceptuaron ni siquiera a Jesús, este ser incomparable, el cristianismo es nefasto; hay que renunciar a la locura de Cristo, hay que renunciar al infinito. Hay que destruir el universo poscristiano. Hay que instalar al hombre en el aquíabajo demostrándole que su luz es la única luz. Pero no basta con negar a Dios de

boquilla para deshacerse de él. Los hombres no pueden olvidar la fe del Evangelio, esta ley de amor sobrehumano que su debilidad convierte en ley de odio. Delante de la ronda infernal de los demonios, manchados de crímenes y de vergüenza, Kirilov reconoce la mordedura de lo divino.

La sed de inmortalidad transfigura los deseos del cristiano. Ni la ciencia ni el humanismo pueden saciar esta sed. Ni el ateísmo filosófico ni las utopías sociales detendrán esta loca persecución en la que cada cual se esfuerza en robar a su vecino una divinidad fantasma.

Para anular el cristianismo hay que invertir la corriente del deseo, desviarla del *Otro* hacia el *Yo*. Los hombres malgastan su energía en expulsar a Dios fuera de sí mismos. Al igual que Zaratustra, al igual que monsieur Teste, Kirilov quiere adorar su nada. Quiere adorar lo más miserable y lo más humillado que cada uno de nosotros es capaz de descubrir en lo más hondo de sí mismo.

Pero en su caso la empresa no se queda en el estado de concepto. Kirilov no quiere escribir un libro asombroso, quiere encarnar el espíritu en un gesto decisivo. Desear su nada es desearse en el punto más débil de su humanidad, es desearse mortal, es desearse muerto.

Matándose, Kirilov espera encadenarse a sí mismo en una posesión vertiginosa. ¿Por qué sitúa esta conquista en la muerte? Como dicen algunos, la muerte no debe turbarnos, ya que nunca es más que una idea, ya que siempre está fuera de nuestra experiencia individual.

Kirilov está de acuerdo: la eternidad habita naturalmente en nosotros: toda la idea está ahí, pero no basta con enunciar la idea, es menester también probarla. Hay que probarla en un hombre corrupto por dos mil años de cristianismo. Las palabrerías filosóficas nunca han impedido que nadie, ni siquiera los filósofos, tema la muerte.

Antes de Kirilov nos matábamos, cosa extraña, por temor a la muerte. Nos matábamos no para renunciar al infinito sino por temor de esta finitud a la que nos creíamos condenados por el fracaso del deseo. Kirilov se matará sin más deseo que el de estar muerto y de estar él mismo en la muerte.

Es preciso que exista un primer hombre que se atreva a querer su nada para permitir a la humanidad futura que sustente en esta nada toda su existencia. Kirilov muere por los demás tanto como por sí mismo. Al querer única y exclusivamente su propia muerte, entabla con Dios un duelo que

supone decisivo. Quiere mostrar al Omnipotente que la mejor de sus armas, el terror a la muerte, ha perdido su poder.

Si el héroe consigue morir como pretende, vence esta partida gigantesca. Obliga a Dios –exista o no– a abandonar su poder milenario sobre los hombres. Kirilov muere para aniquilar de una sola vez el terror con la esperanza, muere para que los hombres renuncien a la inmortalidad ya no al nivel superficial de la creencia sino al nivel esencial del deseo.

Pero Kirilov fracasa. En lugar de la serena apoteosis que medita, su muerte desarrolla un indecible horror bajo la mirada del más innoble, Verjovenski, el Mefistófeles de los poseídos. La divinidad que codicia Kirilov se aproxima al mismo tiempo que se aproxima la muerte. Pero, al aproximarse, se hace inaccesible. Podemos suicidarnos para ser Dios pero no podemos llegar a ser Dios sin renunciar al suicidio. Ante la muerte, la omnipotencia buscada se confunde con una impotencia radical. Y Kirilov descubre, junto a él, a su demonio gesticulante, Verjovenski.

Kirilov se ha precipitado de la cumbre del orgullo a los bajos fondos de la vergüenza. Cuando acaba por matarse es en el desprecio hacia sí mismo y en el odio por su finitud, igual que los demás hombres. Su suicidio es un suicidio vulgar. El vaivén entre el orgullo y la vergüenza, esos dos polos de la conciencia del subsuelo, está siempre presente en Kirilov, pero él se reduce a un único movimiento de una amplitud extraordinaria. Así pues, Kirilov es la víctima suprema del deseo metafísico. Pero *¿según quién* el ingeniero puede seguir deseando en estas alturas y profundidades vertiginosas?

Kirilov está obsesionado por Cristo. En su habitación hay un icono y, delante del icono, unos cirios encendidos. A los ojos *lúcidos* de Verjovenski, Kirilov es «más creyente que un pope». Kirilov convierte a Cristo en un Mediador, no en el sentido cristiano sino en el sentido prometeico, en el sentido novelesco de la palabra. Kirilov imita orgullosamente a Cristo. Para poner fin al cristianismo es menester una muerte análoga a la de Cristo, pero de sentido inverso. Kirilov es el remedador de la redención. Al igual que todos los orgullosos, ansía la divinidad de *Otro* y se convierte en el rival diabólico de Cristo. En este deseo supremo las analogías entre la trascendencia vertical y la trascendencia desviada están más claras que nunca. El sentido luciferino de la mediación orgullosa queda plenamente revelado.

Kirilov imita a Cristo a través de Stavroguin, la encarnación del Espíritu Moderno. De Stavroguin extrae Kirilov la idea que lo devora. Así pues, la idea es mala, pero el hombre es bueno y puro. Kirilov no podría encarnar la suprema dimensión de la rebelión metafísica si estuviera desprovisto de toda grandeza. Está a la altura de la idea que Dostoievski se forja del mal.

A los ojos de algunos críticos, las cualidades de Kirilov contradicen el sentido aparente y, por decirlo de algún modo, oficial de la novela dostoievskiana. Se busca una verdad «más profunda» que Dostoievski conseguiría, en ocasiones, «rechazar» pero que afloraría en este episodio crucial. Se argumenta que el escritor acaba por hacer su personaje «simpático» porque experimenta por su causa una secreta simpatía.

El suicidio de Kirilov es una demostración cuyo alcance corre por completo a cargo de las virtudes del héroe. Kirilov debe ser bueno, de la misma manera que Stavroguin debe ser guapo y rico. Es preciso que así sea para que los razonamientos de Kirilov respecto al cristianismo se vuelvan contra él. Si este héroe no puede morir en paz, si las leyes de la falta y de la redención siguen en vigor para este santo del orgullo, seguirán en vigor para todo el mundo. Los hombres seguirán viviendo y muriendo a la sombra de la cruz.

Dostoievski es el profeta de todas las deificaciones del individuo que se suceden a partir de finales del siglo XIX. La anterioridad cronológica de la obra juega a favor de las interpretaciones románticas. La presciencia es tan asombrosa que se la considera necesariamente cómplice. Se ve a Dostoievski como un precursor notable pero necesariamente un poco tímido de los pensadores prometeicos. La novela dostoievskiana nos ofrecería una primera encarnación del héroe moderno todavía mal desprendido de las mantillas ortodoxas. Se atribuye a las brumas feudales y religiosas todo lo que, en realidad, supera la revuelta en Dostoievski, y de este modo se encierra la región suprema del genio novelesco. Nos acostumbramos poco a poco, con la ayuda de la historia, a negar las más claras evidencias y enrolamos a Dostoievski bajo la bandera de la «modernidad».

Hay que proclamar en voz alta las verdades elementales que el conformismo invertido de nuestra época consigue hacer escandalosas. Dostoievski no justifica las ambiciones prometeicas, las condena formalmente, profetiza su fracaso. A sus ojos, la superhumanidad nietzscheana no hubiera sido más que un sueño del subsuelo. Es ya el sueño

de Raskolnikov, es el sueño de Versilov y de Iván Karamázov. Desde el punto de vista dostoievskiano monsieur Teste es poco más que un dandi de la inteligencia. Se abstiene de desear para que deseemos su espíritu. En Valéry, la ascesis para el deseo invade el terreno de la reflexión pura. La distinción entre la vanidad que compara y el orgullo incomparable es una nueva comparación y, por tanto, una nueva vanidad.

La enfermedad ontológica se agrava incesantemente a medida que el mediador se aproxima al sujeto deseante. Su término natural es la muerte. El poder disipador del orgullo no puede ejercer indefinidamente sin llevar a la división, luego a la fragmentación y finalmente a la desintegración completa del orgulloso. El deseo de juntarse dispersa, y acabamos por llegar a la dispersión definitiva. Las contradicciones que engendra la mediación interna acaban por destruir al individuo. Al masoquismo le sucede el último estadio del deseo metafísico, el de la autodestrucción: autodestrucción física, en todos los personajes dostoievskianos abocados al mal: suicidio de Kirilov, suicidios de Svidrigailov, de Stavroguin y de Smerdiakov; autodestrucción espiritual, finalmente, cuya agonía está constituida por todas las formas de fascinación. La fatal solución del mal ontológico siempre es, directa o indirectamente, una forma de suicidio, ya que el orgullo es libremente elegido.

Cuanto más se acerque el mediador, más tenderán los fenómenos asociados al deseo metafísico a tomar un carácter colectivo. Este carácter aparece con mayor evidencia que nunca en el estadio supremo del deseo. Junto al suicidio individual, encontraremos, pues, en Dostoievski, un suicidio o cuasi-suicidio de la colectividad.

El cosmos de la mediación interna sigue estando intacto en Proust. Incluso en *El tiempo recobrado*, la amenaza que pesa sobre el París nocturno y frenético de la guerra sigue estando muy lejos. En Dostoievski, por el contrario, las grandes escenas caóticas de las obras maestras son una auténtica dislocación del mundo del odio. El equilibrio entre las fuerzas de atracción y de repulsión se ha roto, los átomos sociales cesan de gravitar entre sí.

Los aspectos colectivos de esta voluntad de muerte están especialmente desarrollados en *Los demonios*. Toda una pequeña ciudad, sacudida por

temblores cada vez más violentos, acaba por sucumbir al vértigo de la nada. Existe un vínculo metafísico entre la fiesta absurda de Julie Mikailovna, los incendios, los crímenes y la oleada de escándalos que se cierne sobre la comunidad. Existe un único desastre y la actividad desordenada del mediocre Verjovenski nunca habría podido provocarlo sin el contagio demoniaco, sin las complicidades secretas de que disfruta el espíritu del mal en las capas superiores y medias de la sociedad. «Proclamaremos la destrucción –exclama Verjovenski–, ¿por qué esta idea es tan fascinante?»

El desencadenamiento de los *endemoniados* aparece prefigurado en las novelas anteriores. En Dostoievski, la mayoría de las grandes escenas colectivas se resuelven en visiones de caos. En *Crimen y castigo* es el extraordinario banquete fúnebre en honor de Marmeladov. En *El idiota* son las grandes escenas de la villa de Lebedeff, el concierto público interrumpido por la entrada de Nastasia Filipovna y la bofetada al príncipe Michkin... Dostoievski siempre se siente obsesionado por el mismo espectáculo pero, incluso cuando llega a la cumbre de su genio, el novelista parece incapaz de traducir su horror. No es su imaginación, sino el género literario lo que se manifiesta inferior a la tarea. Dostoievski no puede superar los límites de la credibilidad. Las escenas que acabamos de mencionar parecen tímidas al lado de la pesadilla que obsesiona a Raskolnikov enfermo. El héroe es así visitado en el punto más bajo de su descenso a los infiernos, justo antes del final liberador. Debemos relacionar esta visión espantosa con las grandes escenas novelescas para vislumbrar el abismo en el que siempre amenaza con hundirse el universo dostoievskiano:

> Le parecía ver el mundo entero asolado por un azote terrible y sin precedentes, que, procedente del fondo de Asia, se había abatido sobre Europa. Todos debían perecer, a excepción de unos pocos elegidos. Unas triquinas microscópicas, de una especie desconocida hasta entonces, se introducían en el organismo humano. Pero estos corpúsculos eran unos espíritus dotados de inteligencia y de voluntad. Los individuos infectados por ellos se convertían inmediatamente en desequilibrados y locos. Sin embargo, cosa extraña, nunca se habían creído los hombres tan sabios como entonces, tan seguros de poseer la verdad. Jamás habían tenido tanta confianza en la infalibilidad de sus juicios, de sus teorías científicas, de sus principios morales... Todos eran víctimas de la angustia e incapaces de entenderse entre sí. Cada cual, sin embargo, creía ser el único en poseer la verdad y se entristecía al contemplar a sus semejantes. Cada cual, al verlos, se golpeaba el pecho, se retorcía las manos y lloraba [...]. No podían ponerse de acuerdo respecto a las medidas a adoptar, respecto al bien y el mal, y no sabían qué condenar o qué absolver. Se mataban entre sí en una especie de absurdo furor.

Esta enfermedad es contagiosa y, sin embargo, aísla a los individuos; arroja a los unos contra los otros. Cada cual se considera como único poseedor de la verdad y cada cual se entristece al contemplar a sus vecinos. Cada cual condena y absuelve de acuerdo con su propia ley. Ninguno de estos síntomas nos es desconocido. Raskolnikov describe la enfermedad ontológica, y la enfermedad ontológica llevada a su paroxismo suscita esta orgía de destrucción. El lenguaje tranquilizador de la medicina microbiana y de la tecnología desemboca en el apocalipsis.

La verdad del deseo metafísico es la muerte. Se trata del término inevitable de la contradicción que sustenta este deseo. Los signos premonitorios de la muerte llenan las obras novelescas. Pero los signos son siempre ambiguos en tanto que la profecía está por realizar. Tan pronto como la muerte se presenta, ilumina el camino recorrido; enriquece nuestra interpretación de la estructura mediatizada; confiere su pleno sentido a numerosos aspectos del deseo metafísico.

En la experiencia que está en el origen de la mediación, el sujeto descubre su vida y su espíritu como debilidad extrema. De esta debilidad pretende escapar a través de la divinidad ilusoria del *Otro*. El sujeto está avergonzado de su vida y de su espíritu. Desesperado por no ser dios, busca lo sagrado en todo lo que amenace esta vida, en todo lo que se oponga a este espíritu. Así pues, está siempre orientado hacia lo que puede envilecer y finalmente destruir la parte más elevada y más noble de su ser.

Esta orientación ya es perceptible en Stendhal. La inteligencia y la sensibilidad de Julien son una desventaja en el universo del *Negro*. Como sabemos, el juego de la mediación se reduce a ocultar lo que se siente. El individuo más hábil en ese juego siempre será el que sienta menos. Nunca será, por consiguiente, el héroe auténticamente «apasionado». La lucha del amo y del esclavo exige la frialdad y la flema anglosajonas, cualidades que se reducen, en último término, a la insensibilidad. Todo lo que proporciona el dominio es, por definición, incompatible con el «temperamento italiano», es decir con la máxima intensidad de vida.

A partir del masoquismo, pasa a ser completamente evidente que el deseo metafísico tiende a la destrucción total de la vida y del espíritu. La búsqueda obstinada del *obstáculo* asegura paulatinamente la eliminación de

los objetos accesibles y de los mediadores benévolos. Recordemos al adolescente Dolgoruki rechazando a la vieja criada que le trae comida. El masoquista siente hacia los seres que lo «quieren bien» la misma repugnancia que siente hacia él; busca apasionadamente, por el contrario, a los seres que parecen despreciar su humillante debilidad y le revelan de pasada su esencia sobrehumana. Está claro que las más de las veces el masoquista solo encuentra una apariencia de desprecio, pero su alma oscurecida no exige más. Sabemos que detrás de esta apariencia de desprecio puede existir el obstáculo mecánico de un deseo competidor. Pero también puede existir otra cosa. No es el deseo de un rival lo que nos opone el obstáculo más considerable, más inerte, más implacable por tanto; es más bien la ausencia total de deseo, la apatía pura y simple, la falta de corazón y de inteligencia. El individuo demasiado limitado espiritualmente para responder a nuestras insinuaciones disfruta, en relación con los restantes, de una autonomía que a la víctima del deseo metafísico le parecerá necesariamente *divina*. La misma insignificancia de este individuo le confiere la única virtud que el masoquista exige de su mediador.

Swann se siente atraído sexualmente por cualidades totalmente opuestas a las que admira en las mujeres de mundo o en las criaturas ficticias del arte y de la literatura. Se inclina hacia seres vulgares, incapaces de apreciar su posición social, su cultura y su refinada distinción. Está fascinado por unos seres que sus superioridades muy reales no consiguen seducir. Así pues, en su vida amorosa está condenado a la mediocridad.

Los gustos del narrador no son diferentes. La buena salud y la pesadez de Albertine encienden su deseo pero no debemos ver en eso ninguna sensualidad rabelaisiana. Como siempre, el materialismo aparente oculta en la mediación doble un espiritualismo invertido. Marcel observa que siempre se siente seducido por lo que le parece «más opuesto a [su] exceso de sensibilidad dolorosa y de intelectualidad». Albertine ilustra claramente esta ley. Su pasividad animal, su ignorancia burguesa de las jerarquías mundanas, su falta de educación, su impotencia para compartir los valores de Marcel, la convierten en un ser inaccesible, invulnerable y cruel, el único capaz de despertar el deseo. Debemos recordar, a este respecto, el profundo axioma de Alain: «El enamorado quiere el alma, y esta es la razón de que la tontería de la coqueta parezca una artimaña [...]».

También el esnobismo es una genuflexión delante de la estupidez. Esta

estructura del deseo es la que aparece, exagerada hasta bordear la caricatura, en el barón de Charlus. Pero para entender la orientación del deseo proustiano no son necesarios los «chulos» y los «pequeños brutos» que busca el barón. Basta con releer la primera descripción de la «pequeña pandilla» en *A la sombra de las muchachas en flor*:

> Acaso esas muchachas (que con solo su actitud revelaban un modo de ser atrevido, frívolo y duro), sumamente sensibles a todo ridículo y fealdad e incapaces de sentirse atraídas por ninguna belleza de orden intelectual o moral, se encontraron un día con que entre todas sus compañeras se distinguían ellas por la repulsión que les inspiraban aquellas otras chicas que con su timidez, su encogimiento y su torpeza delataban tendencias de pensamiento o sensibilidad [...] y no se juntaron con ellas.

El mediador solo lo es porque parece «incapaz de sentirse atraído por ninguna belleza de orden intelectual o moral»; las muchachas deben todo su prestigio a su presunta bajeza. La pequeña pandilla parece que debe sentir «repulsión» por todo lo que demuestra «tendencias de pensamiento y sensibilidad»; el narrador se siente evidentemente aludido; imagina que cualquier trato con estas adolescentes le está prohibido para siempre. No necesita más para fijar su deseo. El flechazo de Marcel se reduce a la suposición de que Albertine es insensible y brutal. Baudelaire ya afirmaba que la «estupidez» es un adorno indispensable de la belleza *moderna*. Hay que ir más lejos; hay que situar la misma esencia de lo sexualmente deseable en la insuficiencia espiritual y moral, en todos los vicios que harían intolerable la frecuentación del ser deseado al margen de este deseo.

Que no se nos diga que Proust es un ser «excepcional». Al revelar el deseo de sus héroes, el novelista, como siempre, revela la sensibilidad de su época o de la época que le seguirá. La totalidad del mundo contemporáneo está invadido de masoquismo. Actualmente el erotismo proustiano es el erotismo de las masas. Para convencerse de ello, basta con echar una mirada a la menos «sensacional» de nuestras revistas ilustradas.

El masoquista se ensaña con el muro ciego de la imbecilidad: contra este muro acabará por romperse. Denis de Rougemont lo comprueba al final de *El amor y Occidente*: «Así pues, esta preferencia concedida al obstáculo querido era un progreso hacia la muerte». Podemos seguir las etapas de este progreso en el ámbito de las imágenes literarias. Común a todos los escritores modernos, la imaginería de la trascendencia desviada es tan

rigurosa, pese a su riqueza, como la imaginería de la trascendencia vertical en los escritos de los místicos cristianos. No podemos más que rozar este tema inagotable... Existe inicialmente un grupo de imágenes que va de lo animal, evocado en sus aspectos más inhumanos, a la podredumbre elemental, a lo orgánico puro. Deberíamos estudiar, por ejemplo, el papel que juegan los parásitos en las escenas de jungla de *La Vía Real*, la novela de André Malraux.

Arañas y reptiles pueblan los sueños de un Svidrigailov, de un Hipólito, de un Stavroguin. Un Dostoievski percibe la esencia maléfica de las fascinaciones que gobiernan a sus héroes. Nuestros escritores contemporáneos se abandonan a ellas, por el contrario, con tanta mayor complacencia en la medida en que están más imbuidos de neorromanticismo. En *Memorias del subsuelo*, el mediador lleva un nombre eminentemente simbólico: Zvierkov, que significa «animal», «bestia». Todos los deseos proustianos ya estaban marcados por el signo de esta bestia. Los encantos de madame de Guermantes son los del «pájaro de presa». En *A la sombra de las muchachas en flor*, el novelista compara las evoluciones de las muchachas a las de una «banda de alevines», o sea, a lo menos individualizado que existe en la vida animal. Más adelante, las idas y venidas de la pequeña pandilla hacen pensar a Marcel «en los movimientos geométricos, ceremoniosos e incomprensibles de una bandada de golondrinas». Este universo incomprensible sigue siendo el del mediador; el *Otro* es tanto más seductor cuanto menos accesible; y es tanto menos inaccesible cuanto más desespiritualizado, cuanto más tiende al automatismo del instinto. La absurda empresa de autodivinización lleva exactamente al automatismo cuando no al mecanicismo puro, más allá de la vida animal. El individuo, cada vez más extraviado, cada vez más descentrado por un deseo que nada puede satisfacer, acaba por buscar la esencia divina en lo que niega radicalmente su propia existencia, es decir, en lo inanimado.

La persecución incansable del No conduce al héroe a los desiertos más resecos, a esos «reinos metálicos del absurdo» por los que vemos errar, en nuestros días, lo que hay de más significativo en el arte neorromántico. Maurice Blanchot observa justamente que la ficción novelesca –nosotros diríamos romántica– describe, a partir de Kafka, un movimiento circular interminable. Según parece, esta persecución jamás tendrá fin. El héroe ya

no está vivo pero tampoco está muerto. El héroe sabe, por otra parte, que el sentido de su búsqueda es la muerte pero este conocimiento no lo desvía del deseo metafísico. La lucidez suprema también es la ceguera más total. Por un contrasentido aún más sutil y más grosero que todos los contrasentidos anteriores, el héroe decide que la muerte es el sentido de la vida. A partir de ese momento, el mediador se confunde con la imagen de la muerte siempre vecina y siempre rechazada. Esta es la imagen que fascina al héroe. La muerte parece un último «ser fugaz» y un último espejismo.

«Buscaban la muerte pero ella los rehuirá» anuncia el Ángel del Apocalipsis. «Nada acaba en este mundo», repite, como un eco, Stavroguin. Pero Stavroguin se equivoca; Dacha es quien lleva razón cuando responde: «Aquí habrá un final».

El mundo de este final es mineral, el mundo de una muerte que la ausencia de cualquier movimiento, de cualquier estremecimiento, acaba por hacer completa y definitiva. El término de la horrible fascinación es la densidad del plomo, la inmovilidad impenetrable del granito. Ahí es donde debía culminar esta negación cada vez más eficaz de la vida y del espíritu que es la trascendencia desviada. La afirmación de uno mismo culmina en la negación de uno mismo. La voluntad de autodivinización es una voluntad de autodestrucción que se concreta poco a poco. Esta verdad es la que Denis de Rougemont ha percibido claramente y formulado magistralmente en *El amor y Occidente*: «El mismo movimiento que hace que *adoremos* la vida nos precipita en su negación».

Esta misma negación es presentada abierta y audazmente por el mundo moderno, a partir de Hegel, como la suprema afirmación de la vida. La exaltación de lo negativo procede de esta ciega lucidez que caracteriza los últimos estadios de la mediación interna. Este negativo, del que se nos muestra claramente que está enteramente tejida nuestra realidad contemporánea, no es más que un reflejo de las relaciones entre los hombres, al nivel de la doble mediación. No hay que ver en esta «aniquilación» superabundante la auténtica sustancia del espíritu sino el subproducto deletéreo de una evolución fatal. El En-sí masivo y mudo que niega constantemente el Para-sí es, en realidad, el obstáculo que busca ávidamente el masoquista y al que permanece enviscado. El *No* que tantos filósofos modernos asimilan a la libertad y a la vida es, en realidad, el heraldo de la servidumbre y de la muerte.

Comparábamos anteriormente la estructura del deseo metafísico a un objeto que cae y cuya forma se modifica a medida que la caída se acelera. Ahora ya conocemos el final de esta caída. Dostoievski está más próximo de este término fatal que los demás novelistas. Así pues, no es novelista *y* metafísico; es el novelista metafísico. Dostoievski tiene una aguda conciencia del dinamismo mortal que anima el deseo. Su obra no tiende hacia la desintegración y la muerte porque tiene una imaginación sombría sino que tiene una imaginación sombría porque su obra tiende hacia la desintegración y la muerte.

Percibir la verdad metafísica del deseo es prever el final catastrófico. Apocalipsis significa desarrollo. El apocalipsis dostoievskiano es un desarrollo cuyo final es la destrucción de lo desarrollado. La estructura metafísica, tanto si es vista en su conjunto o solo en parte, siempre puede definirse como un apocalipsis. Así pues, todas las novelas anteriores son asimismo apocalípticas. Las limitadas catástrofes que concluyen estas obras prefiguran el horror dostoievskiano. Es posible anotar, indudablemente, las diversas influencias que se ejercen sobre Dostoievski y que ofrecen algunos detalles de la estructura apocalíptica. La interpretación del novelista ruso siempre se inscribe en el marco de una tradición nacional y religiosa. Pero no por ello lo esencial está menos dictado al novelista por su situación novelesca.

Las más de las veces, los anteriores novelistas solo son metafísicos de manera implícita. Su psicología, su sociología y su imaginería no adquieren todo su sentido si no son prolongadas hacia la metafísica dostoievskiana. En la observación dostoievskiana, novela y metafísica ya no pueden diferenciarse. Todos los hilos que hemos anudado, todos los surcos que hemos trazado, convergen, por consiguiente, hacia el apocalipsis dostoievskiano. Toda la literatura novelesca está arrastrada por una misma ola, todos los héroes obedecen a un mismo llamamiento hacia la nada y la muerte. La trascendencia desviada es un descenso vertiginoso, un ciego chapuzón en las tinieblas. Culmina en la monstruosidad de Stavroguin, en el orgullo infernal de todos los endemoniados.

En el episodio de los demonios de Gerasa, el novelista descubre la traducción escritural de la visión novelesca. Un hombre vive solitario entre las tumbas. El espíritu inmundo que le habita es exorcizado por Cristo. El espíritu da su nombre: se denomina Legión, es a un tiempo único y múltiple

y pide refugiarse en una piara de cerdos. En cuanto se le otorga el permiso, estos animales se precipitan al mar y se ahogan todos, sin excepción, en él.

12. CONCLUSIÓN

La verdad del deseo es la muerte, pero la muerte no es la verdad de la obra novelesca. Los demonios, como locos furiosos, se arrojan al mar y perecen todos. Pero el enfermo se cura. Stepan Trofimovich evoca este milagro en el momento de su muerte: «El enfermo se curará y se sentará a los pies de Jesús [...] y todos lo mirarán con asombro [...]».

El texto no se aplica únicamente a Rusia sino al propio moribundo. Stepan Trofimovich es ese enfermo que cura en la muerte y al que la muerte cura. Stepan se ha dejado llevar por la oleada de escándalos, de crímenes y de delitos que inunda la ciudad. Su fuga se arraiga en la locura general pero cambia de significación tan pronto como es emprendida. Es un retorno a la tierra materna y a la luz del día. Su vagabundeo conduce al anciano a un miserable camastro de pensión donde la vendedora ambulante de Evangelios le lee el texto de san Lucas. El moribundo percibe la verdad en el relato de los demonios de Gerasa. Así pues, podemos decir que el orden sobrenatural nace del desorden supremo.

Cuanto más se aproxima Stepan a la muerte más se aleja de la mentira: «Amiga mía, he mentido toda mi vida. Hasta cuando decía la verdad. Nunca he hablado por amor a la verdad, sino por amor a mí mismo; esto ya lo sabía antes pero solo ahora lo veo». Stepan pronuncia unas palabras que *contradicen claramente sus antiguas ideas*.

El apocalipsis no quedaría completo sin una cara luminosa. En el final de *Los demonios* hay dos muertes antitéticas: una muerte que es extinción del espíritu y una muerte que es espíritu; una muerte que solo es muerte, la de Stavroguin, y una muerte que es vida, la de Stepan Trofimovich. Este doble desenlace no es excepcional en la obra de Dostoievski. Reaparece en *Los hermanos Karamázov* donde se oponen la locura de Iván Karamázov y la conversión redentora de Dimitri. Reaparece en *Crimen y castigo* donde se oponen el suicidio de Svidrigailov y la conversión de Raskolnikov. La vendedora ambulante de Evangelios que vela junto a Stepan juega un papel

más desvaído pero análogo al de Sofía. Es una mediadora entre el pecador y el texto sagrado.

Raskolnikov y Dimitri Karamázov no mueren físicamente pero no por ello dejan de resucitar. Todos los finales dostoievskianos son comienzos. Se inicia una vida nueva, entre los hombres y en la eternidad...

Pero tal vez es mejor no llevar demasiado lejos este análisis. Muchos críticos se niegan a detenerse en las conclusiones religiosas de Dostoievski. Las consideran artificiales, apresuradas, pegadas a la obra novelesca. El novelista las habría escrito una vez agotada su inspiración novelesca, para enjalbegar su obra de ortodoxia religiosa.

Dejemos, pues, ahí a Dostoievski, y dirijámonos hacia otros finales novelísticos. El de *Don Quijote* por ejemplo. La agonía del héroe se asemeja mucho a la de Stepan Trofimovich. La pasión caballeresca nos es presentada como una auténtica *posesión* de la que el moribundo se ve afortunada pero tardíamente liberado. Su lucidez reconquistada permite a don Quijote, como a Stepan Trofimovich, repudiar su existencia anterior:

> Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean luz del alma.

El *desengaño* español tiene el mismo sentido que la conversación dostoievskiana. Pero muchas personas inteligentes, una vez más, nos aconsejan que no demoremos esta conversión hasta la muerte. El final de *Don Quijote* no es mucho más apreciado que los finales dostoievskianos. Y, cosa curiosa, se le reprochan exactamente las mismas faltas. Se le tacha de artificial, convencional, sobreañadido a la obra novelesca. ¿Por qué los dos mayores genios novelescos consideran igualmente bueno desfigurar las últimas páginas de sus obras maestras respectivas? Como hemos visto, Dostoievski pasa por víctima de una censura interior. Y Cervantes sucumbiría, por el contrario, a una censura exterior. La Inquisición era hostil a los libros de caballerías. *Don Quijote*, como afirman convencidos los críticos, es un libro de caballerías. Así pues, Cervantes se vio obligado a escribir un final «conformista» para adormecer las sospechas eclesiásticas.

Dejemos, pues, ahí a Cervantes, ya que no hay más remedio, y dirijámonos a un tercer novelista. Stendhal no era eslavófilo y no tenía nada

que temer del Santo Oficio, por lo menos en la época en que escribió *Rojo y negro*. No por ello el final de esta novela deja de ser una tercera *conversión en la muerte*. También Julien pronuncia unas palabras que *contradicen claramente sus antiguas ideas*. Condena su voluntad de poder, se aleja del mundo que lo fascinaba; lo abandona su pasión por Mathilde; vuela hacia madame de Rênal y renuncia a defender su cabeza.

Todas estas analogías son notables. Pero se nos conmina, una vez más, a que no concedamos importancia a esta conversión en la muerte. El propio autor, avergonzado, según parece, de su propio lirismo, se une a los críticos para denigrar su texto. No debemos tomar en serio, nos dice, las reflexiones de Julien pues «la falta de ejercicio comenzaba a alterar su salud y a darle el carácter exaltado y débil de un joven estudiante alemán».

Dejemos que Stendhal diga cuanto quiera, porque ya no puede engañarnos. Si permaneciéramos ciegos a la unidad de los finales novelísticos, la hostilidad unánime de los críticos románticos bastaría para abrirnos los ojos.

Lo insignificante y artificial no son los finales sino las hipótesis de los críticos. Es menester apreciar muy poco a Dostoievski para verlo como el censor de sus propias novelas. Hay que despreciar mucho a Cervantes para creerlo capaz de traicionar su pensamiento. La hipótesis de la autocensura no merece ser discutida, ya que para desmentirla basta la belleza de los textos. La solemne invocación de don Quijote moribundo se dirige a amigos y parientes reunidos en torno a él, como a nosotros, lectores: «Que en tales trances como este no se ha de burlar el hombre con el alma [...]».

La hostilidad de los críticos románticos es muy comprensible. Al final, todos los héroes pronuncian palabras *que contradicen claramente sus antiguas ideas*, y estas ideas siempre son las de los críticos románticos. Don Quijote renuncia a sus caballeros, Julien Sorel a su rebelión y Raskolnikov a su superhombre. En cada ocasión, el héroe reniega de la quimera que le insuflaba su orgullo. Siempre es esta quimera la que exalta la interpretación romántica. Los críticos no quieren admitir que se han equivocado; así pues, necesitan defender que el final es indigno de la obra que corona.

Las analogías entre los grandes finales novelísticos destruyen *ipso facto* todas las interpretaciones que minimizan su importancia. Aparece un fenómeno único, y tenemos que explicarlo por un mismo principio.

Es la renuncia al deseo metafísico lo que constituye la unidad de los

finales de las novelas. El héroe moribundo condena a su mediador: «Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje [...] ya, por misericordia de Dios escarmentando en cabeza propia, las abomino».

Condenar al mediador es renunciar a la divinidad y, por consiguiente, al orgullo. El menoscabo físico del héroe expresa y a la vez disimula este aplastamiento del orgullo. Una frase con doble sentido de *Rojo y negro* expresa maravillosamente esta relación entre la muerte y la liberación, entre la guillotina y la ruptura con el mediador: «¡Qué me importan *los otros* –exclama Julien Sorel–, mis relaciones con *los otros* van a ser decapitadas bruscamente!».

Al renunciar a la divinidad, el héroe renuncia a la esclavitud. Todos los planes de la existencia se invierten, todos los efectos del deseo metafísico son sustituidos por efectos contrarios. La mentira es reemplazada por la verdad, la angustia por el recuerdo, la agitación por el reposo, el odio por el amor, la humillación por la humildad, el deseo según el *Otro* por el deseo según *Uno Mismo*, la trascendencia desviada por la trascendencia vertical.

Ya no se trata esta vez de una conversión falsa sino verdadera. El héroe triunfa en la derrota; triunfa porque ha llegado al final de sus fuerzas; necesita, por primera vez, mirar de frente su desesperación y su nada. Pero esta mirada tan temida, esta mirada que es la muerte del orgullo, es una mirada salvadora. Todos los finales novelísticos hacen pensar en el cuento oriental cuyo héroe se aferra con los dedos al borde de un acantilado; agotado, acaba por dejarse caer al abismo. Espera aplastarse contra el suelo pero el aire lo sostiene; la gravedad ha sido abolida.

Todos los finales de novela son conversiones. Nadie puede dudarlo. Pero ¿podemos ir más lejos? ¿Podemos afirmar que todas estas conversiones tienen el mismo sentido? Parece que, desde un principio, es posible diferenciar dos categorías fundamentales de finales: los que nos muestran a un héroe solitario uniéndose a los demás hombres, y los que nos muestran a un héroe «gregario» conquistando la soledad. Las novelas dostoievskianas pertenecen a la primera categoría, las novelas stendhalianas a la segunda. Raskolnikov rechaza la soledad y abraza a los *Otros*. Julien Sorel rechaza a los *Otros* y abraza la soledad.

La oposición parece insuperable. Y, sin embargo, no lo es. Si la conversión tiene el sentido que le descubrimos, si pone término al deseo triangular, sus efectos no pueden expresarse en términos de soledad absoluta, ni en términos de retorno al mundo. El deseo metafísico engendra una cierta relación con el otro y una cierta relación consigo mismo. La conversión auténtica engendra una nueva relación con el otro y una nueva relación consigo mismo. El espíritu romántico sugiere en cambio oposiciones mecánicas entre soledad y espíritu gregario, entre empeño y desempeño.

Si observamos más detenidamente los finales stendhalianos y dostoievskianos comprobamos que los dos aspectos de la conversión auténtica siempre están presentes pero no a igual nivel de desarrollo. Stendhal insiste más en el aspecto subjetivo, y Dostoievski en el aspecto intersubjetivo. El aspecto descuidado nunca es suprimido. Julien conquista la soledad pero triunfa sobre el aislamiento. La felicidad que vive con madame de Rênal es la expresión suprema de un cambio profundo en sus relaciones con los *Otros*. Cuando, al comienzo de su proceso, el héroe se encuentra entre la multitud, se asombra de no sentir hacia los *Otros* el odio de antes. Se pregunta si los *Otros* son en realidad tan malvados como él se imaginaba. Al perder el deseo de seducir o de dominar a los hombres, Julien ha dejado de odiarlos.

Recíprocamente, al final, Raskolnikov triunfa de su aislamiento, pero también él conquista la soledad. Se le permite leer el Evangelio; recupera la paz que se le escapaba desde hacía tiempo. Soledad y contacto humano solo existen en función recíproca; no es posible aislarlos sin caer en la abstracción romántica.

Las diferencias entre los finales de novela no son esenciales. Se trata menos de oposición que de un acento que se desplaza. La falta de equilibrio entre los diferentes aspectos de la curación metafísica revela, además, que el novelista no se ha liberado por completo de su propio romanticismo; sigue siendo el prisionero de fórmulas cuyo papel justificatorio se le escapa. Los finales dostoievskianos no están por completo desprovistos de miserabilismo. Se observan en los finales stendhalianos algunas huellas del romanticismo burgués que hacía furor en el salón Delécluze. Subrayar estas *diferencias* significa perder de vista fácilmente la unidad de los finales novelísticos. Los críticos no desean otra cosa, pues en su lenguaje la unidad

se denomina banalidad y la banalidad es la maldición suprema. Si los críticos no rechazan por completo el final, se esfuerzan por demostrar que es *original*, es decir, que contradice los restantes finales de novela. Encaminan siempre al novelista hacia sus orígenes románticos. Creen servir a su obra. Y la sirven, sin duda, en el plano del gusto romántico, que es el gusto del público cultivado. Visto con mayor profundidad, le hacen un flaco favor. Exaltan de ella lo que resiste a la verdad novelesca.

La crítica romántica siempre rechaza lo esencial; se niega a superar el deseo metafísico hacia la verdad novelística que brilla más allá de la muerte. El héroe sucumbe al alcanzar la verdad y confía a su creador la herencia de su clarividencia. Hay que reservar el título de héroe de novela al personaje que triunfa sobre el deseo metafísico en un final trágico y así se convierte en *capaz de escribir la novela*. El héroe y su creador corren separados a lo largo de toda la novela pero se unen en el final. El hombre, al morir, dirige su mirada hacia su existencia perdida. La contempla con estas «visiones más amplias y más distantes» que la adversidad, la enfermedad y el exilio proporcionan a madame de Clèves y que se confunden con la visión de la novelista. Estas «visiones más amplias y más distantes» no son muy diferentes del «telescopio» al que se refiere Marcel Proust en *El tiempo recobrado*, y de la posición extremadamente eminente que alcanza, en su prisión, el héroe stendhaliano. Todas estas imágenes de alejamiento y de ascensión expresan una visión nueva y más desprendida, la visión del propio creador. No debemos confundir este movimiento ascensional con el del orgullo. El triunfo estético del novelista se confunde con la alegría del héroe que ha renunciado al deseo.

Así pues, el final siempre es memoria. Es irrupción de una memoria más auténtica de lo que fue la propia percepción. Es «visión panorámica», como la de Ana Karenina. Es «reviviscencia del pasado». La expresión pertenece a Marcel Proust, pero en este caso el novelista no se refiere a *El tiempo recobrado*, como uno supone inmediatamente, sino a *Rojo y negro*. La inspiración siempre es memoria y la memoria surge del final. Todos los finales de novela son comienzos.

Todos los finales de novela son *El tiempo recobrado*.

En su propio final, Marcel Proust no hace más que desvelar un sentido que hasta entonces permanecía disimulado bajo un velo bastante transparente de ficción. El narrador de *En busca del tiempo perdido* se

dirige a la novela a través de la novela. Pero lo mismo hacen todos los héroes de las novelas anteriores. Stepan Trofimovich se dirige al episodio evangélico que resume el sentido de *Los demonios*. Madame de Clèves se dirige a las «visiones más amplias y más distantes», es decir a la visión novelesca. Don Quijote, Julien Sorel y Raskolnikov realizan la misma experiencia espiritual que Marcel en *El tiempo recobrado*. La estética proustiana no consiste en un cierto número de recetas o de preceptos, se confunde con la liberación del deseo metafísico. En *El tiempo recobrado*, reencontramos todas las características, ya observadas, del final novelesco, pero, en esta ocasión, nos son presentadas como exigencias de la creación. La inspiración novelística surge de la ruptura con el mediador. La ausencia de deseo presente permite resucitar los deseos pasados.

En *El tiempo recobrado*, Proust insiste acerca del obstáculo que el *amor propio* opone a la creación novelesca. El amor propio proustiano engendra la *imitación* y nos hace vivir *separados de nosotros mismos*. Este amor propio no es la fuerza mecánica de que habla La Rochefoucauld: es un impulso en dos direcciones contradictorias que acaba siempre por desgarrar al individuo. Triunfar sobre el amor propio es alejarse de uno mismo y acercarse a los demás, pero, en otro sentido, es acercarse a uno mismo y alejarse de los demás. El amor propio cree elegirse a sí mismo pero se cierra tanto a sí mismo como a los otros. Una victoria sobre el amor propio nos permite descender profundamente en el *Yo*, y nos ofrece, al mismo tiempo, el conocimiento del *Otro*. A determinada profundidad, el secreto del *Otro* no difiere de nuestro propio secreto. Todo se le concede al novelista cuando llega a este *Yo* más verdadero que aquel del cual todo el mundo hace ostentación. Es el *Yo* que vive de la imitación, arrodillado ante el mediador.

Este *Yo* profundo es un *Yo* universal pues todo el mundo vive de imitación, todo el mundo vive arrodillado ante el mediador. Solo la dialéctica del orgullo metafísico permite entender y aceptar la doble pretensión proustiana a la singularidad y a la universalidad. En un contexto romántico de oposición mecánica entre *Yo* y los *Otros* estas pretensiones son absurdas.

Marcel Proust, sorprendido sin duda por este absurdo lógico, renuncia en ocasiones a su doble pretensión y recae en los tópicos del romanticismo contemporáneo. En unos pocos pasajes de *El tiempo recobrado* afirma que

la obra de arte debe permitirnos entender nuestras «diferencias» y hacernos disfrutar de nuestra «originalidad».

Estos descarríos pasajeros se deben a la insuficiencia del vocabulario teórico en Proust. Pero la preocupación de coherencia lógica no tarda en ser barrida por la inspiración. Proust no ignoraba que al describir su juventud describía también la nuestra. Sabía perfectamente que el verdadero artista ya no tiene por qué elegir entre él mismo y los *Otros*. El arte novelesco genial, en tanto que nace de la renuncia, gana en todos los campos.

Pero esta renuncia es dolorosa. El novelista solo llega a la novela si reconoce un prójimo en *su* mediador. Marcel debe renunciar, por ejemplo, a convertir al ser amado en una divinidad monstruosa y a presentarse a sí mismo como una eterna víctima. Debe reconocer que las mentiras del ser amado son semejantes a sus propias mentiras.

Esta victoria sobre «el amor propio», esta renuncia a la fascinación y al odio, es el momento capital de la creación novelesca. Así pues, está presente en todos los novelistas geniales. El propio novelista es el que reconoce como semejante, a través de la voz de su héroe, al *Otro* fascinante. Madame de La Fayette se reconoce semejante a las mujeres que se pierden por amor. Stendhal, el enemigo de los hipócritas, se trata a sí mismo de hipócrita en el final de *Rojo y negro*. Dostoievski renuncia a tomarse unas veces por un superhombre y otras por un infrahombre, al final de *Crimen y castigo*. El novelista se reconoce culpable del pecado de que acusa a su mediador. La maldición que Edipo ha arrojado contra los *Otros* recae sobre su cabeza.

Esta misma maldición es la que expresa el famoso grito de Flaubert: «¡Madame Bovary soy yo!». Madame Bovary fue concebida inicialmente como este *Otro* despreciable al que Flaubert había jurado ajustar las cuentas. Madame Bovary es fundamentalmente la enemiga de Flaubert, de la misma manera que Julien Sorel es el enemigo de Stendhal, o que Raskolnikov es el enemigo de Dostoievski. Pero el héroe de novela, sin dejar de ser el *Otro*, coincide poco a poco con el novelista en el curso de la creación. Cuando Flaubert exclama «¡Madame Bovary soy yo!» no quiere decir que madame Bovary se haya convertido en uno de esos dobles lisonjeadores de quienes gustan de rodearse los escritores románticos. Quiere decir que en el milagro novelesco el *Yo* y el *Otro* son lo mismo.

Las grandes creaciones novelescas son siempre el fruto de una

fascinación superada. El héroe se reconoce en el rival aborrecido; renuncia a las «diferencias» que sugiere el odio. Reconoce, a sus expensas, la presencia del círculo psicológico. La mirada que el novelista dirige sobre sí mismo coincide con la atención enfermiza que presta a su mediador. Todas las facultades de un espíritu liberado de sus contradicciones se unen en un único impulso creador. Un don Quijote, una Emma Bovary o un Charlus no serían tan grandes si no fueran el fruto de una síntesis entre las dos mitades de la existencia que el orgullo casi siempre consigue mantener separadas.

Esta victoria sobre el deseo es infinitamente penosa. Debemos renunciar, nos dice Proust, al discurso apasionado que cada uno de nosotros persigue incansablemente en la superficie de sí mismo. Debemos «abrogar nuestras más queridas ilusiones». El arte del novelista es una *épochè* fenomenológica. Pero la única *épochè* auténtica es aquella de la que los filósofos modernos no nos hablan jamás; siempre es victoria sobre el deseo, siempre es victoria sobre el orgullo prometeico.

Algunos textos un poco anteriores al gran periodo creador de Marcel Proust arrojan una viva luz sobre las correspondencias entre *El tiempo recobrado* y los finales novelísticos clásicos. Es posible que el más importante de esos textos sea un artículo publicado en *Le Figaro* en 1907 bajo el título «Sentiments filiaux d'un parricide». El artículo está dedicado al drama de una familia que mantenía con los Proust unas relaciones bastante distantes. Henri Van Blarenberghe se había matado después de haber asesinado a su madre. Proust relata brevemente esta doble tragedia sobre la cual no tiene, visiblemente, ninguna información especial. Hacia el final la perspectiva se amplía y el tono se hace más personal. El caso Van Blarenberghe se convierte en el símbolo de las relaciones entre las madres y los hijos. Los vicios y la ingratitud de los hijos hacen envejecer prematuramente a los padres. Ya es un tema del final de *Jean Santeuil*. Después de haber descrito, en su artículo, el espantoso espectáculo de decrepitud que ofrece a su hijo una madre agotada por los sufrimientos, Marcel Proust exclama:

> [...] es posible que quien supiera ver eso, *en este momento tardío de lucidez que hasta las vidas más hechizadas de quimeras pueden llegar a tener*, *pues incluso la de don Quijote tuvo el suyo*, es posible que ese ser, al igual que Henri Van Blarenberghe cuando hubo asesinado a su madre a

puñaladas, recularía ante el horror de su vida y se arrojaría sobre un fusil para morir inmediatamente.

El parricida recupera su lucidez expiando su crimen; expía su crimen recuperando su lucidez. La visión horrible del pasado es visión de verdad; se opone radicalmente a la vida «hechizada de quimeras». El clima «edípico» de estas líneas es bastante notable. Estamos en 1907. Proust acababa de perder a su madre y estaba obsesionado por los remordimientos. Vislumbramos en este breve párrafo el proceso que permite a un Stendhal, un Flaubert, un Tolstói, un Dostoievski, encarnar su experiencia de hombre y de escritor en un vulgar suceso.

El parricida coincide, en su «momento tardío de lucidez», con todos los héroes de las novelas anteriores. No debemos sentir la menor duda *ya que es el propio Proust quien relaciona esta agonía con la de don Quijote*. «Sentiments filiaux d'un parricide» ofrece el eslabón perdido entre los finales clásicos y *El tiempo recobrado*. Este intento no tendrá una continuación directa. Proust renunciará al modo clásico de transposición novelesca. Su héroe no se matará; se hará novelista. Pero la inspiración seguirá brotando de la muerte, de esta muerte que Marcel Proust está viviendo, en 1907, y cuyo horror nos reflejan todos los textos de la época.

¿Significa eso que concedemos demasiada importancia a unas pocas líneas olvidadas? ¿Se nos dirá, tal vez, que el texto carece de valor literario, que fue escrito apresuradamente para un diario mundano y que su final se atasca en unos tópicos de melodrama? Es posible, pero estas consideraciones pesan muy poco ante el testimonio del propio Marcel Proust. En una carta a Calmette que acompañaba al artículo, Proust autorizaba a *Le Figaro* a imprimir y cortar su texto, a excepción de los últimos párrafos, que exigió se publicaran íntegros.

La alusión a la lucidez tardía de don Quijote tiene todavía un valor mucho mayor porque reaparece en las notas publicadas en apéndice al *Contra Sainte-Beuve*, y esta vez en un contexto puramente literario. En esas mismas notas, muchas observaciones sobre Stendhal, Flaubert, Tolstói, George Eliot y Dostoievski revelan la conciencia que poseía Proust de la unidad del genio novelesco. Todas las obras de Dostoievski y de Flaubert, afirma Proust, podrían titularse *Crimen y castigo*. El principio de la unidad de las obras maestras es claramente afirmado en el capítulo sobre Balzac:

«Todos los escritores coinciden en algunos puntos y son como los diferentes momentos, contradictorios en ocasiones, de un único hombre genial».

Resulta indudable que Proust ha percibido las relaciones entre *El tiempo recobrado* y los finales de novela clásicos. Habría podido escribir, sobre la unidad del genio novelesco, el único libro que merece este gran tema. En cierto modo, nosotros no hacemos más que desarrollar sus intuiciones.

En tales condiciones, cabe sorprenderse de que el novelista no haya abordado nunca el tema de la unidad novelesca en su propio final, en ese *El tiempo recobrado* que se ensancha hasta convertirse en meditación sobre la creación novelesca. Este silencio es tanto más sorprendente en la medida que el novelista se rodea de referencias literarias. Por el lado de la memoria afectiva, reconoce precursores en Jean-Jacques Rousseau, en Chateaubriand y en Gérard de Nerval. Pero no menciona ningún novelista. Las intuiciones de *Contra Sainte-Beuve* no son recogidas ni desarrolladas. ¿Qué ha ocurrido?

Para Marcel Proust, al igual que para todos los seres que viven una experiencia espiritual muy intensa y solitaria, el temor de parecer extravagante solo cede al de llegar a ser ridículo con la repetición de verdades universalmente admitidas. Creemos que el deseo de soslayar estos dos peligros contradictorios sugirió a Marcel Proust la solución de compromiso que acabó por adoptar. Temiendo que se le acusara de abandonar los caminos reales de la literatura; temiendo, por otra parte, que se le acusara de plagiar las grandes obras novelescas, Proust eligió antepasados literarios pero descartando cuidadosamente los novelistas.

Sabemos que Marcel Proust solo vivía para su obra. Léon Pierre Quint ha mostrado qué recursos supo desplegar en el arte de la estrategia literaria. Esta última idolatría no altera la perfección de *El tiempo recobrado*, pero limita un poco su alcance. El autor de *En busca del tiempo perdido* no desea señalar los parentescos estructurales entre las obras maestras de la novela. Teme lanzar a sus críticos por una pista demasiado fecunda. Sabe el valor que concede su época a la *originalidad* y teme que le sustraigan una parte de su gloria literaria. Hace pasar a primer plano y pone hábilmente de relieve los elementos más «originales» de su revelación novelesca y en especial la memoria afectiva de la que un estudio un poco atento de los textos anteriores a *El tiempo recobrado* revela que no ha desempeñado el papel absolutamente central que se le atribuye en la redacción definitiva.[7]

¿Cómo explicar el silencio de Marcel Proust sino como «estrategia literaria»? ¿Cómo explicar la ausencia, en unas reflexiones sobre el arte novelesco, de este final stendhaliano, del que Proust anotaba, en la época del *Contre Sainte-Beuve*, todos los rasgos característicos, todos los rasgos que reaparecen en *El tiempo recobrado*: «Gusto exclusivo de las sensaciones anímicas, reviviscencia del pasado, desapego de las ambiciones y aburrimiento de la intriga»? ¿Cómo no asombrarse ante el hecho de que Marcel Proust haya sido el único en percibir la función de la memoria en la agonía de Julien, y de que percibiera esta función en el mismo momento en que se dispone a escribir *El tiempo recobrado*?

Proust también se interesaba, por la misma época y en ese mismo final, por la visita que realiza a Julien un abate Chélan muy menoscabado por la edad. «Debilitamiento de una gran inteligencia y de un gran corazón unido al debilitamiento del cuerpo. La vejez del hombre virtuoso: pesimismo moral.» La lúcida muerte de Julien se destaca maravillosamente sobre el telón de fondo que procura al novelista esta lenta y terrible descomposición de la carne.

Tampoco en este caso la atención de Marcel Proust es desinteresada. Todo *El tiempo recobrado* está construido sobre un contraste semejante entre dos muertos antitéticos. El héroe muere lúcido para renacer en la obra, pero en torno a él se sigue muriendo sin esperanzas de resurrección. La muerte espiritualmente fecunda del narrador se enfrenta al atroz espectáculo del salón Guermantes, al horrible e inútil envejecimiento de las personas mundanas. El contraste ya estaba presente en «Sentiments filiaux d'un parricide» pero entonces adquiere su sentido clásicamente novelesco, coincide con el apocalipsis dostoievskiano. Debemos reconocer, en efecto, en *Rojo y negro* y en *El tiempo recobrado* las dos caras inseparables y enfrentadas del apocalipsis novelesco, tal como la obra de Dostoievski fue la primera en revelarnos. En todos los finales de novela auténticos, la muerte que es espíritu se opone victoriosamente a la muerte del espíritu.

¿Es posible que nos domine la imaginación? Para disipar las dudas invocaremos un último testimonio en favor de la unidad de los finales novelísticos: el de Balzac. No hemos incluido a este novelista en nuestro grupo pero su experiencia creadora no queda demasiado lejos, en determinados puntos, de la que estudiamos. Solo utilizaremos como prueba de estas analogías el siguiente fragmento, procedente del final del *El primo*

Pons. Balzac describe la agonía de su héroe y, al hacerlo, define el doble rostro del apocalipsis novelístico:

> Con frecuencia, los escultores antiguos y modernos han colocado, a ambos lados de la tumba, unos genios que sostienen antorchas encendidas. Sus resplandores iluminan a los moribundos el cuadro de sus culpas, de sus errores, iluminándoles los caminos de la Muerte. La escultura representa ahí unas grandes ideas, formula un hecho humano. La agonía posee su sabiduría. Vemos con tanta frecuencia que muchachas sencillas, en la más tierna edad, tienen un criterio centenario, llegan a profetas, juzgan a su familia, no se creen ninguna comedia. ¡Ahí reside la poesía de la Muerte! Pero, ¡cosa extraña y digna de admiración!, morimos de dos maneras diferentes. Esta poesía de la profecía, este don de ver claramente, tanto hacia el futuro como hacia el pasado, pertenece exclusivamente a aquellos moribundos enfermos solo por la carne, que perecen por la destrucción de los órganos de la vida carnal. O sea, los seres atacados, como Luis XIV, por la gangrena, los tuberculosos, los enfermos que perecen como Pons por la fiebre, como madame de Mortsauf por el estómago, disfrutan de esta sublime lucidez, y tienen unas muertes sorprendentes, admirables; mientras que las personas que mueren de enfermedades, por llamarlas de algún modo, inteligenciales, cuyo mal está en el cerebro, en el aparato nervioso que sirve de intermediario al cuerpo para ofrecer el combustible del pensamiento, esas, mueren por entero. En ellas, el espíritu y el cuerpo se hunden a un tiempo. Los primeros, almas sin cuerpo, son los espectros bíblicos; los otros son cadáveres. Este hombre virgen, este goloso Catón, este justo casi sin pecado, penetró tardíamente en las bolsas de hiel que forman el corazón de la Presidenta. Adivinó el mundo cuando estaba a punto de abandonarlo. Así, al cabo de unas cuantas horas, había tomado alegremente su partido, como un artista gozoso, para el cual todo es pretexto para burlas y bromas. Los últimos lazos que lo unían a la vida, las cadenas de la admiración, los poderosos nudos que juntaban al conocedor con las obras maestras del arte acababan de ser rotos aquella mañana. Y viéndose así despojado por la Cibot, se había despedido cristianamente de las pompas y de las vanidades del arte [...].

Los malos críticos parten siempre del mundo llamado real y someten la creación novelesca a las normas de ese mundo. Balzac procede a la inversa. Luis XIV se codea con Pons y con madame de Mortsauf. Y detrás del velo de la seudofisiología, al igual que detrás de la frenología, el martinismo o el magnetismo, Balzac nos habla interminablemente de su experiencia novelesca. Resume aquí, en pocas frases, las características esenciales de los finales de novela: el doble rostro de la muerte, el papel del dolor, el desapego de la pasión, el simbolismo cristiano y esta *lucidez sublime*, a un tiempo memoria y profecía, que proyecta una claridad igual sobre el alma del héroe y sobre el alma de los personajes restantes.

Tanto en Balzac como en Cervantes, en Stendhal como en Dostoievski, el acontecimiento trágico traduce el advenimiento estético. Esta es la razón de que Balzac compare el estado de ánimo del moribundo al de un «artista gozoso». El final de *El primo Pons* es un *tiempo recobrado*.

Se demuestra fácilmente la unidad de los finales de novela comparando los textos. Pero esta última prueba, por lo menos en teoría, no era necesaria. Nuestros análisis conducían inexorablemente hacia el mensaje que proclaman, al unísono, todos los finales geniales. Al renunciar a la divinidad engañosa del orgullo, el héroe se libera de la esclavitud y posee finalmente la verdad de su desdicha. Esta renuncia no se diferencia de la renuncia creadora. Es una victoria sobre el deseo metafísico que convierte a un escritor romántico en un auténtico novelista.

Hasta ahora no hacíamos más que presentir esta verdad, pero he aquí que la alcanzamos, la tocamos, la poseemos por fin en las últimas páginas de la novela. Solo aguardábamos la sanción del propio novelista, finalmente nos es concedida: «Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje [...]». Son los propios novelistas, a través de la voz de sus héroes, quienes acaban por confirmar lo que no hemos dejado de sostener a lo largo de esta obra: el mal está en el orgullo, y el universo novelesco es un universo de endemoniados. El final es el eje inmóvil de esta rueda que es la novela. De él depende el caleidoscopio de las apariencias. El final de las novelas es también el final de nuestras próximas investigaciones.

La verdad interviene en toda la obra novelesca pero habita muy especialmente al final. El final es el templo de esta verdad. Lugar de presencia para la verdad, el final es un lugar del cual el error se aleja. Si bien el error no consigue negar la unidad de los finales de novela, se esfuerza en hacerlo inoperante. Se esfuerza en condenarlo a la esterilidad llamándolo *banalidad*. No hay que negar esta banalidad sino reivindicarla fuertemente. De mediata que era en el cuerpo de la novela, la unidad novelesca se hace inmediata en el final. Los finales novelísticos son necesariamente banales ya que todos repiten, literalmente, lo mismo.

Esta banalidad de los finales novelísticos no es la banalidad local y relativa de lo que antes fue «original» y puede volver a serlo gracias, inicialmente, al olvido y, luego, a un «redescubrimiento» y una «rehabilitación». Es la banalidad absoluta de lo que es esencial en la civilización occidental. El desenlace novelesco es una reconciliación entre el individuo y el mundo, entre el hombre y lo sagrado. El universo múltiple de las pasiones se descompone y retorna a la simplicidad. La conversión novelesca hace pensar en el *ἀνάλυσις* de los griegos y en el segundo

nacimiento de los cristianos. El novelista alcanza en este último momento todas las cimas de la literatura occidental; alcanza las grandes morales religiosas y los humanismos superiores, los que eligen la parte menos accesible del hombre.

Al ser el tema de la reconciliación incesantemente repetido por unas bocas indignas, no cuesta nada convencerse, en una época entregada a la indignación y al escándalo, que jamás ha tenido, que jamás puede tener un contenido concreto. Nos persuadimos de que emana de las regiones más superficiales de la conciencia novelesca. Para situar la reconciliación en una perspectiva más justa, hay que considerarla como la conquista de una posibilidad negada durante largo tiempo al escritor. Hay que considerar el final como una superación de la imposibilidad de finalizar. La obra crítica de Maurice Blanchot puede ayudarnos en esta tarea. Maurice Blanchot nos muestra en Frank Kafka al representante ejemplar de una literatura entregada a lo interminable. Al igual que Moisés, el héroe kafkiano jamás verá la tierra prometida. La imposibilidad de finalizar, nos cuenta Maurice Blanchot, es una imposibilidad de morir en la obra y entregarse a sí mismo en la muerte.

A la inconclusión del relato contemporáneo, inconclusión que, en los mejores, no refleja una moda pasajera sino una situación histórica y metafísica especial, se opone la conclusión de la obra novelesca.

La conclusión imposible define un «espacio literario» que no ha superado sino que ha quedado por debajo de la reconciliación. Que este espacio siga siendo el único accesible a nuestra época de angustia es un hecho inquietante pero no sorprendente para quien recuerde la evolución de la estructura novelesca. El hecho no sorprendería a Dostoievski, el cual ya nos presenta personajes entregados a lo interminable y que atraviesa el «espacio literario» de Maurice Blanchot en la época de *Memorias del subsuelo*. Este relato, como tantos otros relatos kafkianos y poskafkianos, carece de final:

> De todos modos, los «apuntes» de este ser paradójico no terminan aquí. No pudo contenerse y siguió escribiendo. Pero también a nosotros nos parece que aquí podemos poner punto final.

Memorias del subsuelo es una obra de transición entre el romanticismo y la novela, entre las reconciliaciones inauténticas anteriores y las reconciliaciones auténticas posteriores. Los grandes novelistas recorren el

espacio literario que define Maurice Blanchot pero no permanecen en él. Se lanzan más allá de este espacio hacia el infinito de una muerte liberadora.

Los grandes finales de novela son banales pero no convencionales. Su falta de habilidad retórica, su misma torpeza, constituyen su auténtica belleza y los diferencian claramente de las reconciliaciones falaces que pululan en la literatura de segundo orden. La conversión en la muerte no debe aparecérsenos como un deslizamiento hacia la facilidad sino como un descenso cuasi-milagroso de la gracia novelesca.

Todas las obras novelescas realmente grandes nacen de este instante supremo y regresan a él de la misma manera que la totalidad de la iglesia surge del coro y se abalanza hacia él. Todas las grandes obras están compuestas como catedrales; la verdad de *En busca del tiempo perdido* sigue siendo, también ahora, la verdad de todas las obras maestras de la novela.

Poseemos naturalmente una jerarquía de lo superficial y de lo profundo, de lo esencial y de lo accesorio, que aplicamos de manera instintiva a la obra novelesca. Esta jerarquía, de inspiración «romántica», «individualista» y «prometeica», nos oculta algunos aspectos esenciales de la creación artística. Tenemos la costumbre, por ejemplo, de no tomarnos nunca en serio el simbolismo cristiano, tal vez porque es común a muchas obras mediocres y sublimes. Atribuimos a este simbolismo un papel puramente decorativo cuando el novelista no es cristiano, y puramente apologético cuando lo es. Una crítica verdaderamente «científica» renunciaría a todos estos juicios apriorísticos y observaría las asombrosas convergencias en los diferentes finales de novela. Si nuestros prejuicios a favor y en contra no levantaran una barrera entre la experiencia estética y la experiencia religiosa, los problemas de la creación se nos presentarían bajo una luz nueva. No amputaríamos a la obra dostoievskiana todas sus meditaciones religiosas. Descubriríamos, por ejemplo, en *Los hermanos Karamázov*, unos textos tan preciosos para el estudio de la creación novelesca como los de *El tiempo recobrado*. Y comprenderíamos finalmente que el simbolismo cristiano es universal porque es el único capaz de informar la experiencia novelesca.

Así pues, hay que observar este simbolismo desde una perspectiva

novelesca. La tarea es tanto más difícil en la medida en que el propio novelista intenta a veces engañarnos. Stendhal atribuye a un calabozo demasiado húmedo el «misticismo alemán» de Julien Sorel. Sin embargo, el final de *Rojo y negro* es una meditación sobre temas y símbolos cristianos. El novelista reafirma en él su escepticismo, pero no por estar revestidos de negaciones los temas y los símbolos dejan de estar menos presentes. Desempeñan exactamente el mismo papel que en Proust o en Dostoievski. Todo lo que afecta a estos temas, incluida la vocación monástica del héroe stendhaliano, se nos aparecerá bajo una nueva luz cuyo resplandor no debemos permitir que nos sea velado por la ironía del novelista.

También en esta ocasión debemos interpretar a los novelistas comparándolos entre sí. No debemos abordar la cuestión religiosa desde fuera sino convertirla, si es posible, en un problema puramente novelesco. El problema del cristianismo en Stendhal, los problemas del «misticismo proustiano» y del «misticismo dostoievskiano» solo pueden aclararse mediante comparaciones.

Si la semilla no muere después de haber sido sembrada quedará sola, pero si muere, aportará muchos frutos. La frase de san Juan reaparece en varios episodios cruciales de *Los hermanos Karamázov*. Expresa las relaciones misteriosas entre las dos muertes novelescas: el vínculo entre el presidio y la curación espiritual de Dimitri, el vínculo entre la enfermedad mortal y la confesión redentora del «visitante desconocido», el vínculo entre la muerte de Iliucha y la obra caritativa de Aliocha.

Proust recurre a la misma frase de san Juan cuando quiere explicarnos el papel que desempeña la enfermedad, hermana menor de la muerte, en su propia creación. «Obligándome, igual que un rudo director espiritual, a morir para el mundo, la enfermedad me había prestado un gran servicio pues si la semilla no muere después de haber sido sembrada quedará sola, pero si muere, aportará muchos frutos.»

También madame de La Fayette podría citar a san Juan, pues en *La princesa de Clèves* se reencuentra la enfermedad del narrador proustiano. Esta enfermedad está situada en el mismo punto del desarrollo novelesco que en Proust y sus consecuencias espirituales son exactamente las mismas: «La necesidad de morir, de la que se veía tan próxima, la acostumbró a despegarse de todas las cosas y la duración de su enfermedad se convirtió en una costumbre [...]. Las pasiones y los empeños del mundo se le

presentaron como se presentan a las personas que tienen visiones más amplias y más distantes». Estas visiones *más amplias y más distantes* pertenecen al nuevo ser que nace, literalmente, de la muerte.

La frase de san Juan sirve de epígrafe a *Los hermanos Karamázov*, y podría servir de lo mismo para todos los finales de novela. El repudio del mediador humano, la renuncia a la trascendencia desviada, reclama irresistiblemente los símbolos de la trascendencia vertical, sea o no cristiano el novelista. Todos los grandes novelistas responden a este llamamiento fundamental, pero en ocasiones consiguen disimular el sentido de su respuesta. Stendhal ironiza. Proust oculta la auténtica máscara de la experiencia novelesca detrás de los tópicos románticos, pero devuelve a unos símbolos ajados un resplandor profundo y secreto. En él, los símbolos de inmortalidad y de resurrección aparecen en un contexto puramente estético y solo subrepticiamente trascienden la significación banal a que los reduce el romanticismo. No son príncipes de opereta; son príncipes auténticos disfrazados de príncipes de opereta.

Estos símbolos aparecen, mucho antes que en *El tiempo recobrado*, en todos los pasajes que son a un tiempo el eco y el anuncio de la experiencia original. Uno de estos pasajes está dedicado a la muerte y a los funerales del gran escritor Bergotte:

> Se le enterró, pero, durante toda la noche fúnebre, en las vitrinas iluminadas, sus libros dispuestos de tres en tres velaban como ángeles con las alas desplegadas, y parecían, para aquel que ya no existía, el símbolo de la resurrección.

Bergotte es famoso y Proust piensa manifiestamente en la gloria póstuma, en la «consoladora horrorosamente laureada» que tanto irrita a Valéry. Pero en esta ocasión el tópico romántico no es más que un pretexto; permite la presencia de la palabra *resurrección*. No es la posteridad lo que interesa a Marcel Proust, sino la palabra *resurrección* que, amparándose en el tópico, consigue deslizar en su texto, sin turbar su composición exterior, positiva y «realista». La muerte y la resurrección de Bergotte prefiguran la muerte y la resurrección del propio novelista, que halla su segundo nacimiento en *En busca del tiempo perdido*. La espera de esta resurrección es lo que confiere a la frase que acabamos de citar su auténtica resonancia. Así pues, junto a las imágenes de la trascendencia desviada vemos

esbozarse un simbolismo de la trascendencia vertical. A los ídolos demoniacos que arrastran al narrador al abismo se oponen los ángeles de alas desplegadas... Es a la luz de *El tiempo recobrado* que debemos interpretar este simbolismo: «La grandeza de Proust –afirma certeramente André Malraux– ha pasado a ser evidente cuando la publicación de *El tiempo recobrado* ha dado su sentido a unos medios que, hasta entonces, no parecían superar los de Dickens».

Probablemente *El tiempo recobrado* confiere su sentido a la creación proustiana, pero también los restantes finales de novela. *Los hermanos Karamázov* nos impiden ver en la resurrección de Bergotte un mero tópico romántico. Y, recíprocamente, *El tiempo recobrado*, que Proust tituló inicialmente *L'Adoration perpétuelle*, nos impide ver en las meditaciones religiosas de *Los hermanos Karamázov* meros fragmentos de propaganda religiosa, ajenos a la novela. Si Dostoievski sufrió tanto para escribir estas páginas, no fue porque las viera como una tarea molesta sino porque les concedía una importancia primordial.

En la segunda parte de esta última novela el pequeño Iliucha muere por todos los héroes de las novelas dostoievskianas, y la comunión que surge de esta muerte es una *lucidez sublime* a escala del grupo. La estructura del crimen y del castigo redentor trasciende la conciencia solitaria. Nunca ningún novelista había roto tan radicalmente con el individualismo romántico y prometeico.

Este final de *Los hermanos Karamázov* levanta la última y más alta ola del genio de Dostoievski. Las últimas distinciones entre la experiencia novelesca y la experiencia religiosa quedan abolidas. Pero la estructura de la experiencia no ha cambiado. En las palabras de memoria y de muerte, de amor y de resurrección que suben a los labios de los niños se reconocen sin ningún esfuerzo los temas y los símbolos que reclama el fervor creador en el novelista agnóstico de *El tiempo recobrado*:

–¡Karamázov, te queremos! –exclamaron a coro.

Muchos de ellos tenían lágrimas en los ojos.

–¡Hurra por Karamázov! –proclamó Kolia.

–¡Y un eterno recuerdo para el pobre muchacho! –añadió de nuevo Aliocha.

–¡Un eterno recuerdo!

–Karamázov –exclamó Kolia–, ¿es cierto lo que dice la religión que resucitaremos entre los muertos, que volveremos a vernos los unos a los otros, a todos y a Iliucha?

–Sí, es cierto, resucitaremos, volveremos a vernos, nos contaremos alegremente lo que ha

ocurrido.

[←1]
Ver, por ejemplo, el texto sobre Bergotte citado anteriormente, pág. 39.

[←2]
Baignoire es tanto baño, bañera, como palco de platea. (*N. del T.*)

[←3]
Sobre este «masoquismo», ver el capítulo 8.

[←4]

La coquetería es, por otra parte, una mediación muy inestable, a flor de piel, y que exige ser constantemente renovada por nuevos deseos. Pertenece a las regiones superiores de la mediación interna. Cuando el mediador se aproxima al sujeto deseante, la coquetería desaparece. La mujer amada no sucumbe al contagio de su amante. El secreto desprecio que se profesa es demasiado intenso como para que el deseo del amante consiga servirle de contrapeso. Este deseo no ensalza a la mujer ante sus propios ojos sino que rebaja al amante. Este último es relegado al reino de lo banal, de lo insípido y de lo sórdido donde habitan los objetos *que se dejan poseer*.

[←5]
Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, pág. 25.

[←6]
La cursiva es mía.

[←7]

Lejos de nosotros, por otra parte, la idea de ver en esta posición central una «culpa» del novelista o una traición de la experiencia original. Esta posición está justificada por unos motivos de economía novelesca que nos esforzaremos en poner a la luz en un segundo volumen. Queremos hacer notar únicamente que Proust ha sabido combinar con gran habilidad las exigencias superiores de la revelación novelesca con las exigencias prácticas de la «estrategia literaria».

Título de la edición original:
Mensonge romantique et vérité romanesque

Edición en formato digital: junio de 2023

© imagen de cubierta, lookatcia

© Éditions Grasset & Fasquelle, 1961

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2023
Pau Claris 172, Principal 2ª
08037 Barcelona

ISBN: 978-84-339-0518-5

Composición digital: www.acatia.es

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es